BEDİA KOÇAKOĞLU

aşkın şizofrenik hâli

Sevim Burak

PALET
YAYINLARI

AŞKIN ŞİZOFRENİK HÂLİ

SEVİM BURAK



PALET YAYINLARI: 14

ISBN: 978-605-60635-3-4

Dizi Editörü
Harun Yıldız

Baskı Öncesi
Minyatü®k

Baskı
Şelale Ofset

Birinci Baskı

PALET YAYINLARI
Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı Nu. 42 Konya

YAYINCI SERTİFİKASI: 10418

AŞKIN ŞİZOFRENİK HÂLİ
SEVİM BURAK

Bedia Koçakoğlu

PALET
YAYINLARI

Bedia Koçakoğlu

27 Haziran 1980 yılında Antalya'nın Alanya İlçesi'nde doğdu. İlköğrenimini Alanya Büyükyer İlkokulu'nda yaptı. Orta ve lise öğrenimini Alanya Anadolu Meslek ve Kız Meslek Lisesi Hazır Giyim Bölümü'nde tamamladı. Aynı yıl Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazandı. Üniversiteden 2002 yılında mezun oldu. 2003 Aralık ayında Selçuk Üniversitesi'nin açmış olduğu araştırma görevliliği kadrosuna kabul edilerek, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevliliği'ne başladı. 2006 yılının Mayıs döneminde Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans programından mezun oldu. Halen aynı yıl başladığı doktora öğreniminin tez aşamasındadır. Evli ve bir çocuk annesidir.

"Eşimi Ahmet'e sevgiyle..."

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri de Sevim Burak (1931-1983)'tır. İlk öyküsünü 1950 yılında yayımlayan Burak, öykü başta olmak üzere tiyatro ve roman türleri ile de ilgilenmiştir.

Sevim Burak Türk edebiyatının üzerinde fazla durulmayan şahsiyetlerindendir. "Kaynakça"da da görüleceği üzere, yazarla ilgili birkaç makale ve bazı eserlerine dair incelemeler dışında pek fazla çalışma yapılmamıştır. Bunların her birinde istifade edilebilecek taraflar bulunmasına rağmen hepsi Sevim Burak'ı tüm yönleri ile değerlendirmekten uzaktır. Bu sebeple Türk edebiyatında farklı duruşu ile dikkat çeken yazarın çok yönlü incelenmesini gerekli görerek böyle bir çalışma hazırlamaya karar verdik.

Elimizden geldiğince birinci el kaynak ve metinlere dayandırmaya çalıştığımız eserimiz giriş, üç bölüm, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmaktadır.

"Giriş"i iki bölüm halinde ele alıp birinci bölümde hikâye ve öykü kavramları üzerinde durduk. Özellikle son zamanlarda Türk edebiyatında bazı farklı yönlerinin belirtilmeye çalışıldığı bu kavramların birbirinden ayrılan yanlarını irdeledik. İkinci bölümde ise Türk öykücülüğünün kısa tarihçesi ile ilk öyküsü 1910'da yayımlanan Halide Edip Adıvar'dan başlayarak Sevim Burak'a kadarki öykü yazarlarımızı kısaca değerlendirdik.

Birinci bölümde, başta kendi konuşmalarından, hatıra ve mektuplarından olmak üzere, eşlerinin, çocuklarının, arkadaşlarının verdikleri bilgilerden yararlanarak yazarın; doğumu, çocukluğu, eğitim hayatı, çalışma hayatı, evlilikleri, ailesi, aşkları, fizikî özellikleri, kişiliği, mizacı ve ölümü çerçevesinde hayatını ayrıntılı bir şekilde inceledik.

İkinci bölümde, Sevim Burak'ın eserleri üzerinde durularak bunlar genel hatlarıyla belirtildi. "Öykü", "Tiyatro", "Roman",

"Anı-Mektup" alt başlıklarından oluşan bu bölümde daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele almak kaydıyla kısaca yazarın eserleri ana çizgileriyle tanıtıldı.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde yazarın sanat hayatını ayrıntılı bir biçimde incelemeye çalıştık. Burada ilk olarak Sevim Burak'ın "Sanat Anlayışı, Sanat Hayatı ve Yazış Tarzı", "Edebi Akımlarla Olan Bağlantısı", "Beslendiği Kaynaklar, Etkilendikleri ve Etkiledikleri" eldeki veriler çerçevesinde genişçe irdelendi. Ardından sanatçının öyküleri değerlendirilirken ilk önce öykü anlayışı belirlendi. Bununla beraber Burak'ın öyküleri "İlk Dönem Hikâyeleri" ve "Olgunluk Dönemi Öyküleri" başlıkları altında işlendi. Çalışmamızın "Giriş" bölümünde ele aldığımız üzere hikâye ve öykü kavramlarının birbirinden farklı olması, Burak'ın 1950 ile 1961 yılları arasında yazdığı metinlerin klasik hikâye nitelikli oluşları ve 1961'den sonra yazılan öykülerle öncekiler arasında net bir ayrımın bulunması, bu bölümde yazarın ilk dönem metinlerini hikâye, diğerlerini öykü olarak değerlendirmemize yol açtı.

Yazarın "İlk Dönem Hikâyeleri" bölümüne aldığımız yedi hikâyesini birbirinden bağımsız olması sebebi ile yayınlanış sırasına göre tek tek tahlil etme yoluna gittik. "Olgunluk Dönemi Öyküleri"ni ise "Konu ve Vak'a", "Özet", "Fikirler", "Figürler", "Anlatıcı ve Bakış Açısı", "Anlatım Teknikleri", "Zaman", "Mekân", "Dil ve Üslûp" alt başlıkları çerçevesinde inceledik. Bu yolu seçmemizde, öykülerin konu ve figürler açısından yer yer birbirlerini takip etmeleri ile aralarında mukayese yapma düşüncemiz etken oldu. Bu incelemeyi yaparken öykülerin yayınlanış sırasını esas alıp mümkün olduğunca üzerlerinde tek tek durmaya çalıştık. Ancak öykülerde "Konu ve Vak'a" ile "Özet"i ayrı ayrı, birlikte ele alınabilecek ögeleri ise genel başlıklar altında işledik. Yazarın bazı "Kısa Kısa (Minimal) Öyküleri ve Öykü Taslakları"nı da ayrı bir başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük.

Yine üçüncü bölümde yazarın "Tiyatroları", "Roman" ve "Anı-Mektup" tarzındaki eserlerini çeşitli kaynaklara dayanarak inceledik. Öncelikle Burak'ın tiyatro ve roman anlayışını belirle-

meye çalıştığımız bu bölümde, büyük ölçüde öykülerini işlerken oluşturduğumuz alt başlıklar çerçevesinde yazarın tiyatro ve roman türlerindeki eserlerini ayrıntılı bir şekilde tahlil ettik. Tiyatro bölümünde romandan farklı olarak "Sahneye Uygunluk Derecesi"ni ilâve ettik. Ayrıca yazarın "Öyküden Oyunlaştırılan Tiyatrosu" olan *Sahibinin Sesi*'ni de ayrı bir alt başlık halinde inceledik.

Yazarın anı-mektup tarzındaki eserini ise ihtiva ettiği mektup sayısı, bunlarda yer alan konular ile dil ve üslûp yönüyle değerlendirdik. Bu arada belirtmek gerekir ki çalışmamızın genelinde kullandığımız alıntılarda orijinaline sadık kalmaya çalıştık. Özellikle S. Burak'ın, eserlerinde biçime önem vermesi bizi bu yola sevketmiştir.

"Sonuç" kısmında ise Sevim Burak'ın sanatı ve eserlerine dair ulaştığımız genel yargıları ana hatlarıyla belirterek, yazarın Türk edebiyatındaki konumunu tespite çalıştık.

Eserin "Kaynakça" kısmı ise şu üç başlıktan meydana geldi: I. Sevim Burak'ın Eserleri, II. Hakkında Yazılanlar, III. Faydalanılan Diğer Kaynaklar. Burada S. Burak'ın eserlerini kronolojik, hakkında yazılanları ve diğer kaynakları ise varsa soyadı, yoksa eser adına göre alfabetik sıraya koyduk. Bu yolla dipnotlarda kısaltarak yer verdiğimiz yazar ve eserlerine kolayca ulaşılmasını sağladık. Ayrıca kullandığımız internet kaynaklarını da kaynakçanın sonuna ekledik.

Çalışmada "Eser Adları Dizini" ve "Şahıs Adları Dizini" alt başlıkları bünyesinde bir de "Dizin" oluşturulmuştur. Dizine Sevim Burak gibi çok sık geçen isimler alınmamıştır.

Eserimizin sonuna ise Sevim Burak'la ilgili bazı belge ve fotoğraflar konulmuştur. "Ekler", "A. Sevim Burak'ın Hayatı ve Kişisel Eşyaları", "B. Sevim Burak'ın Hayatında ve Öykülerinde Yer Edinen Mekânlar ile İlham Kaynakları" ve "C. Sevim Burak'ın Öyküleriyle İlgili Kapaklar, Taslaklar ve Malzemeler"inden ibarettir.

Sevim Burak'ın Türk edebiyatında fazla ele alınmamış olması, konunun genişliği ve yazım aşamasında oluşabilecek teknik

sorunlar sebebiyle bir takım eksik ve kusurların bulunabileceğini kabul ederek, bunlara hoşgörüyle yaklaşılmasını umuyoruz.

Türk edebiyatında farklı duruşu ile gerçekten önem arzeden Sevim Burak hakkında hazırladığımız bu çalışma ile Türk kültür ve edebiyatına katkı sağlayabildiysek, bu bizi mutlu edecektir.

Çalışmam esnasında; Sevim Burak isminin belirlenmesinden başlayarak, her konuda sabır ve desteği ile yanımda olan, saygıdeğer hocam Doç. Dr. Âlim Gür Beyefendi'ye şükranlarımı sunuyorum.

Yazar ile ilgili anılarını bizimle paylaşan Doğan Hızlan ile annesinin bilinmeyen yönlerini anlatması, her sorumuza samimiyetle cevap vermesi, içten ve keyifli sohbeti için yazarın oğlu Karaca Borar Beyefendiler'e, yazarın romanını hazırlayan ve bizimle bilgilerini içtenlikle paylaşan Nilüfer Güngörmüş Hanımefendi'ye, her zaman maddî ve manevî destekleri ile yanımızda olan dostumuz A. Fatih Özel'e, her konuda büyük fedakârlık ve anlayış gösteren sevgili eşim Ahmet Koçakoğlu'na teşekkür etmek benim için büyük bir zevktir.

Sevim Burak Külliyatı için başvurduğumuz ve kapılarını sonuna kadar açan Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne -özellikle Yaşar Bey'e-, yazarın bir öyküsünün konusunu oluşturması sebebiyle gidip görüştüğümüz Sainte Pulcherie Fransız Lisesi'ne ve Korkunç Ivan filmini temin etmemizde yardımcı olan Sinema-Tek yetkililerine teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak eserin dizgi ve basım aşamasında samimi ve anlayışlı tutumları ile yanımızda olan Palet Yayınları yetkililerine ve Eyüp Tosun'a teşekkürlerimi ifade ediyorum.

Konya, 2009 — Bedia KOÇAKOĞLU

KISALTMALAR

AD	*Afrika Dansı*
Ank.	Ankara
Ans.	Ansiklopedi, Ansiklopedisi
AYY	*Ah Ya'Rab Yehova*
Bank.	Bankası
BK	*Büyük Kuş*
bk.	Bakınız
bs.	Baskı, basım
C.	Cilt
Çev.	Çeviren, çevirmen
Doç. Dr.	Doçent Doktor
E	*Ekilenler*
Ed.	Edebiyat, editör
EML	*Everest My Lord*
FMI	*Ford Mach I*
hzl.	Hazırlayan, hazırlayanlar
İBİGİK	*İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*
İst.	İstanbul
KA	*Kurtla Avcı*
Kült. ve Tur. Bak.	Kültür ve Turizm Bakanlığı
M	*Mut*
OAV	*On Altıncı Vay*
OB	*Osmanlı Bankası*
ÖS	*Ölüm Saati*
P	*Pencere*
PKİYH	*Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye*
PR	*Palyaço Ruşen*
Prof. Dr.	Profesör Doktor
S	*Sır*
s.	Sayfa
S.	Sayı
SKE	*Sedef Kakmalı Ev*
SS	*Sahibinin Sesi*
TDK	Türk Dil Kurumu
TVK	*Tavuskuşları ve Kartallar*
TYB	Türkiye Yazarlar Birliği
vb.	ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi

Y	*Yalnızlık*
Yay.	Yayın, Yayınları, Yayınevi
YKKM	Yapı Kredi Kültür Merkezi
YKY	Yapı Kredi Yayınları
YS	*Yanık Saraylar*
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

İnsanoğlu duygularını, düşüncelerini, gördüklerini, duyduklarını ya da deneyimlerini anlatma ihtiyacı duyan bir varlıktır. Bu bağlamda o, içine düştüğü halleri ya da içine düşen halleri varoluştan itibaren gerek yazıyla, gerek sözle, gerekse değişik yollarla anlatmıştır. Bu anlatı süreçlerinin belki de en önemlisi yazıdır.

Anlatabilmek vasfı ile hayvandan ayrılan, hatta bir yoruma göre "öyküleyici hayvan" olarak nitelendirilen insan için anlatının en önemli evresi, bunun yazıya geçirilmesidir.

"Mısır papirüslerinden deşifre edildiği ve altı bin yıl öncesine ait olduğu"[1] belirtilen ilk yazılı metinlerin, savaş ve avcılık konulu hikâyeler olması dikkat çekicidir.

Bu durum insanoğlunun içinde varolan, yazının icadından önce sözle, sonra ise yazıyla dışa vurduğu bir kurgulama güdüsünü ortaya koyar. Bunun sonucunda ise hikâye kavramı karşımıza çıkmaktadır.

A. Hikâye ve Öykü Kavramları

Hikâye, terim olarak "anlatma", "olmuş bir hadise" gibi anlamlara gelmektedir. Fakat kelimenin kökü Arapça "hakeve"dir. Bu da "taklit etmek", "bir metnin kopyasını çıkarmak" anlamlarını taşımaktadır. O halde hikâye kavramı geniş manada "bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletmek" şeklinde tanımlanabilir.

Hikâye (story, geschichte) kelimesi "tahkiyeli" metinlerin genel adıdır. Ve en basit tanımıyla, "birinin (ya da birkaç kişinin) başından geçen bir (ya da birkaç) olayı, bu olayları yaşayan kişilere çok yakın olarak, âdeta onların özünde yaşayarak anlatan ve kurgu"[2]layan yazı türüdür.

---

1 H. Boynukara, *"Hikâye ve Hikâye Kavramları"*, s. 131-132.

2 S. Gündüz Paşa, *"Öykü Yazmak"*, s. 44.

Bu yazı türü daha sonra modern bir edebî form olduğu düşünülen "öykü"ye dönüştürülmüştür. "Hikâye" kavramı yerine Türk edebiyatında ilk kez "öykü" kelimesini tercih eden Nurullah Ataç'tır. "Öykünme" (taklit) manasını karşılayabilen bu ifadeyi Ataç ilk defa, *Ulus* gazetesindeki güncelerinden 15.01.1949 tarihli olanında[3] kullanmıştır.

"Öykücü", "öykücülük", "öyküleme", "öykülemek", "öykülenme", "öykülenmek", "öyküleştirme", "öyküleyici", "öykünmeci", "öyküsel" gibi köktenbilim açısından başka kavramlara da açık olan bu kelime uzunca bir süre hikâye ile eşanlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Fakat "öykü" kelimesi için türetilen şekillerin "hikâye" için kullanılmadığı söylenebilir. "Hikâye etmek", "hikâyat" gibi kavramlar üretilse de "hikâye"nin etimolojik yelpazesi "öykü"ye oranla dardır. Yine "senin anlattıkların da hikâye" şeklindeki bir olumsuz kullanımın "senin anlattıkların da öykü" suretinde kullanılamaması gibi uygulamalar "hikâye" ile "öykü" kelimelerinin birebir örtüşmediklerini gösterir.

Aslında başta, her iki kelimenin kullanılması, Türkçe için bir kazanç sağladığı düşünülmüştür. Fakat son zamanlarda yukarıda izahına çalıştığımız gerekçelerle Türk edebiyatındaki "hikâye" ve "öykü" ayrımı netlik kazanmaya başlamıştır.

Ömer Lekesiz, *Öykü İzleri* adlı kitabında hikâye, öykü, ben-öykü, bencil-öykü kavramlarını şöyle açıklar:

> "Hikâye çok genel anlamda verili hakikatin, yedeğimizde gelenin adı olarak görülüyor. Hikâyeyi takip eden öykü ise bunun bireysel, tekil, çağdaş örneklerinin adı oluyor. Ben-öykü çok özelleşmiş olanı fakat iyi ve hayra tebdil edilebilecek olanı. Bencil-öykü ise bireyselleşmiş olanın, suça ve kötülüğe teşvik edenini ifade etmek için kullanılıyor."[4]

Lekesiz'in bir teklif olarak ortaya attığı bu tanımlarla beraber hikâye ve öykü kavramları başkalarınca da çeşitli gerekçelerle ayrılmaya çalışılır. Bu konuda ortaya atılan iddialardan birisi hikâyenin sözlü olarak anlatılabildiği, öykünün ise kendi dinamizmini içinde tuttuğu, aktarılarak anlatılmazlığıdır. Yani "hikâ-

---

3 Y. Çolpan, "*Ataç'ın Kelimeleri*", s. 75.

4 Ö. Lekesiz, *Öykü İzleri*, s. 19-31.

yeyi özlü bir olay çevresinde anlatabiliyorsunuz, ama öyküyü anlatamıyorsunuz. Her hikâyenin anlatılabilecek bir hikâyesi var da, her öykünün anlatılabilecek bir öyküsü yok. Eski dille söylersek; hikâyeyi tahkiye edebilirsiniz, ama öyküyü edemezsiniz. Onun içindir ki eski köy kahvelerindekiler "halk hikâyecileridir" ama hiçbir zaman 'halk öykücüleri değildirler.' "[5]

Bu konu ile ilgili olarak Doğan Hızlan da öykü, hikâye ya da metin kavramlarını ayırmanın çok gerekli olmadığını düşünmekle beraber, ille de bir ayrım yapılacaksa bundaki etken sebebin öykü ve metnin "yorumu (nun) özgürce" yapılabilmesi, hikâyenin ise belirli kurallar çerçevesinde değerlendirilmesi olduğunu ileri sürer.[6]

Öykü ile hikâye kavramlarının farklı olmasıyla ilgili bir diğer görüş de bu iki sözcüğün farklı zaman dilimlerini kapsamasıyla ilgilidir.

Bu konuda Mehmet Harmancı "Bir dönem için ve genel anlamıyla hikâyenin bir başka dönem için ve sonra özel anlamıyla öykünün kullanılabileceğine kâniyim."[7] diyerek kavramları ayırma yoluna gitmiştir. Dönem yönüyle ayrılacak olan "hikâye" ve "öykü" ona göre, "Bütün bir geleneği eksik bırakmaksızın içine alabilecek denli anlam dünyası geniş HİKÂYE sözcüğü, bu sınıflandırmanın ilk basamağına, diğer ülke edebiyatlarından oldukça farklı bir modernizasyon süreci yaşayan Türk edebiyatının yakın geçmişinden yarınına doğru vermekte olduğu eserleri adlandırmak için de ÖYKÜ sözcüğü ikinci basamağa karşılık gelecek biçimde kullanılabilir."[8]

Bununla beraber Harmancı bu dönemleri ve kavramları daha da belirginleştirerek, hikâye ile öyküyü şöyle ayırır:

> "Türk Hikâyesi dediğimiz şey bütün hikâyemizi kapsayan bir kavram olarak karşımıza çıkmakta ve özellikle Ömer Seyfettin'in

---

5 M. Güler, *"Hikâye mi, Öykü mü?"*, s. 295.

6 Doğan Hızlan ile 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

7 M. Harmancı, *"Hikâyenin Dünyasında Türk Öyküsünün Enlem ve Boylamı Üzerine Bir İnceleme"*, s. 296.

8 M. Harmancı, *"Kargaşadan Kavramsala 'Kısa Öykü' "*, s. 33.

yazdığı öyküye gelene kadar ortaya koyduğumuz bütün hikâye birikimimizi hikâye diye isimlendirebiliriz ki bu Arapların Kıssa İngilizlerin Story dedikleri bütünü ifade etmek için kullanılabilir. Daha sonra bizde asıl problemi çıkaran ve öykü-kısa öykü-kıpkısaöykü-küçük öykü-minimal öykü işte minnacık öykü (!) gibi tanımlamalara da giden karmaşayı yok etmek için HİKÂYE'nin karşılığını kıssa ve story de bulduktan sonra short story ya da kıssa kasira için ÖYKÜ kelimesini, short short story ve kıssa kasira cidden terimleri için de KISA ÖYKÜ tanımlamasını kullanabileceğimize inanıyorum."[9]

Öznesi göreceli olan bu tartışma, yüz elli yıllık bir Türk hikâyesinin yönünü farklı mecralara doğru götürmektedir. Oysa öykü de hikâye de bu yüz elli yıllık dil, kültür ve duyarlık mirasının bir parçasıdır.

Aynı kültürün parçası olan bu kavramların içerik ve biçim açısından daha net ayrıldığı belki ilerleyen zamanlarda görülebilir. Fakat kanaatimizce Türk edebiyatı çağdaş öykü skalasında hikâye ile değil, öykü mantığı ile yerini almalıdır. Çünkü klasik hikâyeden ziyade modern öykü, Türk öyküsüne ivme ve hız kazandıracaktır.

B. Türk Edebiyatında Hikâyecilik/Öykücülük ve Kadın Hikâyeciler/Öykücüler

Farklı dönemlerden geçerek bugünkü konumuna ulaşan Türk hikâyeciliği/öykücülüğü Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki seyri içerisinde adım adım batılı tarza yaklaşmıştır.

Geleneksel doğu ve Türk-İslâm birikiminden birden bire kopamayan Türk hikâyesini 1870 yılında Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı *Kıssadan Hisse* ile başlatmak mümkündür. Fakat bazı kaynaklar da Türk hikâyesinin başlangıcını Ali Aziz Efendi'nin *"Muhayyelat"*ına kadar götürmektedir.[10]

İlk sıralar hem gelenekten faydalanan, hem de batılı öykü niteliklerini bir arada bünyesinde barındıran eserler, zamanla tamamen batılı bir kimliğe büründürülmüştür.

---

9 M. Harmancı, *"Hikâyenin Dünyasında Türk Öyküsünün Enlem ve Boylamı Üzerine Bir İnceleme"*, s. 296.

10 M. Harmancı, *"Hikâyenin Dünyasında Türk Öyküsünün Enlem ve Boylamı Üzerine Bir İnceleme"*, s. 308.

Başlarda olay ve kişilerin olağan halleri yerine önceden tasarlanmış şekillere uydurulması ile hikâyenin bir araç olarak kullanıldığı, asıl amacın çeşitli değerleri telkin etmek olduğu görülmüştür. Ancak zamanla bu durum değişmiş, kişi, konu ve dil yönüyle öykü tamamıyla bir amaç konumuna gelmiştir.

Bu süreç içerisinde Tanzimat döneminden Sevim Burak'a gelene kadar, bazıları başka türlerde tanınmış olsalar bile, başlıca hikâye/öykü yazarları şöyle sıralanabilir:

Sâmipaşazâde Sezai (1860-1936), Nabizade Ahmed Nâzım (1862-1893), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Halide Edip Adıvar (1884-1964), Ömer Seyfettin (1884-1920), Abdülhak Şinasi Hisar (1888-1963), Refik Halit Karay (1888-1965), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Halikarnas Balıkçısı (1890-1973), Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), Selahattin Enis (1892-1942), Fahri Celal Göktulga (1895-1975), Nahit Sırrı Örik (1895-1960), Sadri Ertem (1898-1943), Peyami Safa (1899-1961), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Bekir Sıtkı Kunt (1905-1959), Kenan Hulusi Koray (1906-1943), Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), İlhan Tarus (1907-1967), Sabahattin Ali (1907-1948), Kemal Tahir (1910-1973), Ziya Osman Saba (1910-1957), Orhan Kemal (1914-1970), Haldun Taner (1915-1986), Ümran Nazif Yiğiter (1915-1964), Peride Celal (1916 -), Samim Kocagöz (1916-1993), Tarık Buğra (1918-1994), Feyyaz Kayacan (1919-1993), Mehmet Seyda (1919-1986), Samet Ağaoğlu (1919-1982), Sabahattin Kudret Aksal (1920 -1993), Necati Cumalı (1921-2001), Yusuf Atılgan (1921-1989), Vüs'at O. Bener (1922-2005), Zeyyat Selimoğlu (1922-2000), Oktay Akbal (1923 -), Muzaffer Hacıhasanoğlu (1924-1985), Nezihe Meriç (1925 -), Kâmuran Şipal (1926 -), Muzaffer Buyrukçu (1930 -), Tarık Dursun K. (1931 -), Orhan Duru (1933 - 2009), Sezai Karakoç (1933 -), Tahsin Yücel (1933 -), Adnan Özyalçıner (1934 -), Demir Özlü (1935 -), Erdal Öz (1935-2006), Ferit Edgü (1936 -), Onat Kutlar (1936-1995), Sevgi Soysal (1936-1976), Afet Ilgaz (1937 -).

Türk hikâyesinin genel hatları ile belirlemeye çalıştığımız bu seyri içerisinde, bu türün gelişimine katkı sağlayan kadın yazarlar da dikkati çekmektedir.

Türk edebiyatındaki kadın hikâyeci/öykücülerin sayısı 1970'den sonra artmıştır. Bu artış çeşitli sebeplere bağlanabilir. Kadının sosyal hayatın içinde daha fazla yer alması, eğitim ve kültür seviyesinin artması bu sebeplerden bazılarıdır. Ayrıca kadının, modern dünyanın oluşumu aşamasında anne, eş, kardeş olarak yüklendiği sorumluluklardan dolayı olaylar ve durumlar, onlar tarafından daha iyi gözlemlenip, değerlendirilmiştir. Bu da Türk edebiyatında kadının önemini biraz daha arttırmıştır.

1910 yılında ilk hikâye kitabı *Harab Mabedler* ile Halide Edip Adıvar Türk edebiyatının ilk kadın hikâyecisi olarak karşımıza çıkar. "Hemen her eserinde bir kadın değil, erkekleşmiş bir kadın 'gibi' davranmaya çalışmış"[11] olan Halide Edip'in ilgili türdeki belli başlı öykü kitapları arasında *Dağa Çıkan Kurt, Kubbede Kalan Hoş Seda* adları sayılabilir.

Halide Edip Adıvar'ın ardından, toplumcu bir yazar olmasıyla dikkati çeken ve hikâyelerinde kompoze tipler çizen Suat Derviş gelmektedir. *Hiçbiri, Çılgın Gibi, Ankara Mahpusu* gibi eserleriyle tanınan yazarın asıl adı Hatice Saadet Boraner'dir. Derviş'in en çok tanınan ve sevilen eseri ise *Fosforlu Cevriye*'dir.

İlk eseri olan *Tevekkülün Cezası*'nı 1928 yılında yayımlayan Şükûfe Nihal, edebî ve eylemci kişiliği ile dikkati çeker. Cumhuriyet'in kurulması aşamasında eşiyle birlikte ciddî katkıları da bulunan yazar, eserlerinde çoğunlukla kadın sorunlarını ele alması ile tanınmıştır.

"Naif, hastalıklı, hep merhameti celbeden tipler üstünden popüler metinler üretmiş"[12] olan Güzide Sabri de bir başka kadın hikâyecimizdir. Yazarın en önemli eseri *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Mefkûresi*'dir.

Güzide Sabri'nin ardından, Türk edebiyatında ismi çok anılmamakla birlikte Perihan Ömer'i de belirtmek gerekir. Yazar,

---

11 Ö. Lekesiz, *"Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler"*, s. 126.

12 Aynı yer.

üst tabakadan bir kadının mutluluğa ulaşma serüvenini anlatmakla yetinmiştir.[13]

Mükerrem Kamil Su ve Halide Nusret Zorlutuna ise eserlerinde millî ve ahlakî konuları işlemekle birlikte aşk, ızdırap, hüzün ve ayrılık gibi temaları da eserlerine yansıtmışlardır.

Mükerrem Kamil Su, 1934 yılında yayımlanan *Sevgim ve Istırabım* ile hikâye hayatına başlamıştır. *Hürriyet, Ulus, Son Posta, Resimli Ay, Ana Hayat* gibi yayın organlarında hikâyeleri çıkan yazar *Bir Avuç Kül, Gizlenen Acılar* eserleriyle de tanınır.

BM tarafından 1975'te ilan edilen kadın yılında kendisine Ümmü'l Muharrirat (Kadın Yazarların Anası) ünvanı verilen Halide Nusret Zorlutuna, hikâyelerini daha çok *Nedim, Süs, Ülkü, Hayat, Çınaraltı, Zafer* gibi dergilerde yayımlamıştır. Yazar *Büyükanne, Aydınlık Kapı, Aşk ve Zafer* adlı öyküleri ile dikkati çeken yazarın *"Rüzgârdaki Yaprak", "Rüyaların Masalı"* ve *"Şarkın Romanı"* adlı basılmamış eserleri de vardır.

İlk hikâye kitabı *Bozbulanık* 1953'te yayımlanan Nezihe Meriç, alışılmış romantik kadın yazar tipinden çok, kadının toplumdaki konumu ve sorunlarını işleyen sanatçılar arasına girmiştir. *Topal Koşma, Dumanaltı, Yandırma* gibi kitapları da bulunan Meriç, kadının toplumdaki yerine vurgu yapmış, dünya algısını geniş bir açılımla yansıtmıştır.

Vatan ve *Varlık* dergileri ile *Cumhuriyet* gazetesinde öyküleri yayımlanan Ayşe Alpsal'ın ilk eseri 1958'de yazdığı *Sıkıntı Odası*'dır.

Bu dönemde karşımıza çıkan bir diğer isim de T. Saadet imzası ile *İstanbul, Dost, Yelken, Maya* gibi dergilerde hikâyeleri yayınlanan Saadet Timur'dur.

"Seutrat'nın 'Düz yüzeyi derinleştirmek' dediği şeyi hikâyede yapmak istiyorum"[14] diyen yazar daha ziyade ferdi meselelere yönelik, soyut ve bunalımlı bir dünya kurmuştur.

---

13 Aynı yer. Görebildiğimiz kadarıyla Perihan Ömer'den Ömer Lekesiz söz etmiş. Fakat o da yazarın eserinin adını belirtmemiştir. Yaptığımız çeşitli aramalara rağmen biz de bu eserin ismine ulaşamadık.

14 Türk Dili ve Ed. Ans., *"Timur, Saadet"*, s. 354.

Hallaç (1961) adlı kitabı ile gündeme gelen Leyla Erbil de Türk edebiyatının önemli hikâyeci/öykücülerindendir. Yazar "kadın dünyasının etkin bir gözlemcisi olarak tanıklıklarını toplumcu gerçekçi, soyut ve psikanalitik bir bakış açısıyla öykülemiştir."[15]

Marks, Freud ve Beckett etkisiyle öykü dünyasını kuran Erbil, ideolojik ve felsefik söylemleriyle kendinden söz ettirir. *Gecede* ve *Eski Sevgili* adlı öykü kitapları ile hâlâ aktif olarak Türk öykücülüğünde yer almaktadır.

1962 yılında Türk öyküsünde karşımıza çıkan bir diğer isim de Münife Baran'dır. Yazarın *Bir Sokak Bir Semt, Bizim Hüsnü Bey, Nato, Şeytansız, Ben Bu Kadar Değilim, Beş Günün Öyküsü* adlı kitapları bulunmaktadır.

Aynı dönemde karşımıza çıkan Nevin İşlek edebiyata 1958 yılında şiirle girmiştir. *Varlık* ve *Dost* dergilerinde yazıları yayımlanan yazarın bir hikâye kitabı vardır. *İkindi Güneşi* adını taşıyan bu eser ile yazar 1962 yılı hikâyecileri arasına dâhil edilmelidir.

Yine aynı yıl *Tutkulu Perçem* adlı kitabı ile Türk hikâyecileri arasına giren Sevgi Soysal işlediği konularla dikkat çeker. Özellikle siyasal ve cinsel özgürlük, toplumsal dayanışma, adalet ve kadın hakları gibi konuları işleyen Soysal'ın *Tante Roza, Barış Adlı Çocuk* isimli kitaplarını da anmak gerekir.

"Toplumsal ve geleneksel değerlere, devlet-birey ilişkilerine karşı eleştirileri, özgürlük, barış, yaşama hakkı vb. talepleriyle gerçek bir "batılı" gibi davranan Sevgi Soysal, bu yanıyla Halide Edib'in "sentezci" tutumunu dışlayarak, "dışarı"dan "içeri"ye bakan ilk öykücü"[16]müzdür.

Afet Ilgaz 1963 yılında yayınlanan *"Bedriye"* adlı hikâyesi ile Türk edebiyatına dâhil olmuştur.

Yalın bir dil ve klasik kurgu ile hikâyelerini oluşturan Ilgaz'ın bakış açısı her zaman tutarlı olmuştur. "Marksistken de Müslüman olduktan sonra da hemen hemen aynı bakış açısını"[17]

---

15 Ö. Lekesiz, *"Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler"*, s. 127.

16 Aynı eser, s. 128.

17 Aynı yer.

uygulamış, hayatı ve ölümü işleyen eserlerinin temeline de bu bakış açısını yerleştirmiştir.

Başörtülüler, Toprak, Halk Hikâyeleri, Ölü Bir Kadın Yazar, Menekşelendi Sular, Kazdağı Öyküleri gibi eserleri ile tanınan yazar, hâlâ Türk edebiyatına katkıda bulunmaya devam etmektedir.

1964 yılına gelindiğinde kadın hikâyeci olarak karşımıza çıkan Sabahat Emir'in ilk eseri *Ceviz Oynamaya Geldim Odana* (1964)'dır.

Varlık ve *Hisar* dergilerinde birçok hikâyesi yayımlanan yazar, masalsı unsurları hikâyeye dâhil etmesi yönüyle önemlidir. Yazarın *Öküz Kafalı Şaban Bey Destanı, Gece ile Gelen, Zamane, Bir Sepet Kiraz* gibi eserleri de bulunmaktadır.

1965 yılı ise kadın öykücü olarak Sevim Burak'ın yılı olmuştur. *Yanık Saraylar*'ın yayınlanması ile Burak adından söz ettirmeye başlamıştır. Denilebilir ki, Sevim Burak, kendinden sonraki öykücüler için yeni bir damar açması yönüyle geleceğe uzanan bir yazardır.

1910 yılında Halide Edip'le başlayan kadın yazarların öykücülük serüveni Sevim Burak'tan sonra da artarak devam etmiştir.

1967 yılında Mübeccel İzmirli (1934-) ve Füruzan (1935-) ile yoluna devam eden Türk öyküsü Ayla Kutlu (1938-), Nursen Karas (1938-), Sevinç Çokum (1943-), İnci Aral (1944-), Nazlı Eray (1945-), Pınar Kür (1945-), Feyza Hepçilingirler (1948-), Buket Uzuner (1955-), Jale Sancak (1958-), Fatma Karabıyık Barbarosoğlu (1962-), Ayfer Tunç (1964-) ve daha birçok isimle çağdaş öykücülük yolunda ilerleyecektir.

Buraya kadar belirttiğimiz yazarların 96 yılda elde ettikleri başarı son 16 yıldır hız kazanmıştır. Kadın öykücüler özellikle son yıllarda hem nicel, hem de nitel anlamda Türk öyküsüne dâhil olmuş ve farklı bakış açılarıyla ona canlılık kazandırmışlardır. Kanaatimizce bu kazanım nitelikli kadın yazarların artmasıyla daha da çoğalacak ve uzun yıllar devam edecektir.

24 - AŞKIN ŞİZOFRENİK HALİ: SEVİM BURAK

I. BÖLÜM

1. HAYATI

Cumhuriyet döneminin sıradışı öykücülerinden biri olan Zeliha Sevim Burak'ın hayatını çeşitli kişi ve kaynaklardan hareketle aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz.

1.1. Doğumu ve Çocukluğu

Sevim Burak'ın doğum yılı ve yeri kaynakların çoğuna göre 1931, İstanbul'dur. Ancak yazarın tedavi için Almanya'ya giderken aldığı pasaportta Zeliha Sevim Borar 1930 doğumlu görünmektedir. Ayrıca Burak'ın elde ettiğimiz bir bebeklik fotoğrafının arkasında da 16 Haziran 1930 tarihi göze çarpmaktadır.[18] Fakat bizim Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde bulunan Sevim Burak Külliyatı'ndan elde ettiğimiz özgeçmişinde "26/6/1931 yılında İstanbul'da doğdum." ibaresi yer almaktadır. Buna göre Zeliha Sevim Burak 26 Haziran 1931 tarihinde annesiyle babasının bir süre oturdukları Ortaköy Fıstıklı Sokağı 6 numaralı evde doğmuştur.[19]

---

18 Sevim Burak'ın doğum yeri ve yılı karşımıza farklı şekillerde çıkmaktadır. Meselâ kaynaklardan birçoğu "1931 - İstanbul" olarak göstermektedir. Bk. S. K. Karaalioğlu, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, s. 133; O. Önertoy, *Türk Roman ve Öyküsü*, s. 288, 475; Hece-Öykü, s. 168; B. Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, s. 84; A. Özkırımlı, *Türk Edebiyatı Ans.*, s. 248; A. Tekin, *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, s. 117. Bazı kaynaklarda da yazarın tam olarak doğum tarihi verilmektedir. Fakat bu tarihler de birbirini tutmamaktadır. Bk. A. İlhan, *"Deneysellikte Bir Kadın Sevim Burak"*, s. 1; Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ans., s. 241. Burak kendisiyle yapılan bir röportajda 1931'de İstanbul'da doğduğunu belirtmiştir. Röportaj için bk. M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 57.

19 Bazı kaynaklarda yazarın 1931'de Delikoç Sokağı 15 numaralı evde doğup yaşadığı belirtilmektedir. Bk. Z. Gün, *"Sevim Burak 1931-1975 Yılları Arasında Bu Evde Yaşamıştır"*, *Zaman*, 19.04.2004. Yine Salah Birsel de Burak'tan bahsederken yukarıdaki adresi vermektedir. "Sevim'lerin evi, tepede Delikoç Sokağı'ndadır. Mehmet Kaptan geceleri eve dönerken İcadiye Caddesi'ni, yukarıdaki sokağa ulaştıran yokuşu izler. Küçüklerse patikadan kestirmeden inerler dosdoğru bostanın içine. Çünkü burada geçmiş yıllarda bir bostan vardır. Bir de dere. Kurumuş ama adı kalmıştır. Dere ağzının ötesi silme Yahudi evleri. Yani yoksul Museviler Mahallesi." Bk. S. Birsel, *"Paylot"*, s. 251. Birsel'in, yazarın yaşadığı yer olarak gösterdiği bu adres doğrudur. Fakat Burak'ın babasının Çanakkale'de

Yazarın babası Mehmet Seyfullah Burak Osmanlı soyundan gelme bir kaptandır. "Babaannem, büyük halalarım ve büyük amcamlarım ki biri Kurtuluş Savaşı Kumandanlarından Karabekir Paşa"[20] diyen yazar, soyunun Kazım Karabekir Paşa'ya dayandığını belirtir. Soyu Karabekir Paşa'ya dayanan Seyfullah Kaptan hayatı boyunca İstanbul ve Çanakkale boğazlarında kılavuz kaptanlık yapmıştır.

Salâh Birsel'e göre küçük Sevim'in çocukluğu babaya ve büyükbabaya içki yetiştirmeye çalışmakla geçmiştir. Çünkü Mehmet Kaptan zilzurna sarhoş olana kadar içer. Birsel, Kaptan'ın içkiye olan tutkusunu şöyle anlatır:

> "Mehmet Kaptan'ın, Katina'nın orda mola vermesi, biraz da bir yudum rakı içmek içindir. Çünkü meyhaneden çıktıktan sonra gecenin topuk-çakıl havasını sürdürmek için, Yokuş'un başındaki evden son cephanelerini de kaldırmıştır. Burası Haham'ın evidir. Dört katlı ve tahtadan... Haham'ın İcadiye'de bir bakkal dükkânı vardır. Orayı erkenden kapadığından gecenin son sarhoşlarını nevalesiz bırakmamak için evinde şarap ve rakı bulundurur. (...) Mehmet Kaptan bilir ki buradan antifirizini almayacak olursa evde içkisiz kalacaktır. Çünkü karısı kavga çıkmasın diye evde gençlik suyu adına hiçbir şey bulundurmaz. Kaptan'ı elinde rakı şişesiyle gördüğü vakit de şöyle söylenir:
>
> - Yine nerden buldun, bu saatte bunu?
>
> Ama o da biliyordur ki bu Haham'ın işidir.
>
> Paylot'un, kimi geceler saat onbirlerde rakı alması için Sevim'i taa aşağılara Haham'ın evine koşturduğu da olur."[21]

Annesi Anne Marie Mandil 1910'lu yıllarda savaşla birlikte Bulgaristan'dan İstanbul'a göç eden Yahudi bir ailenin kızıdır. Mandil ailesinin soyu hakkında farklı fikirler bulunmaktadır. Bu konuda yazarın ablası Nezahat Çelik ve eski eşi Ömer Uluç'la görüşen Nilüfer Güngörmüş şu tesbitlerde bulunmuştur: "Sevim Burak'ın yakınları, Mandil ailesinin kökeni hakkında farklı bilgi-

---

kılavuzluk yaptığı dönem annesi bir müddet Fıstıklı Sokak'taki evde yaşamış ve Sevim orada Doktor Alber Aşer'in müdahalesiyle zorlu bir doğum sonucu dünyaya gelmiştir.

20 Yapı Kredi Kültür Merkezi'nden temin ettiğimiz Sevim Burak Külliyatı'nda yazarın kendi kalemiyle ele aldığı özgeçmişinden alınmıştır.

21 S. Birsel, *"Paylot"*, s. 252-253.

ler veriyor. Ablası Nezahat Çelik annelerinin Varna'da doğup Filibe'de büyüdüğünü, Bulgaristan kökenli ailenin 1916 civarında İstanbul'a gelip Kuzguncuk'a yerleştiğini, daha sonra ailenin büyük oğlu Joseph dışındakilerin Türkiye'den ayrıldıklarını anlatıyor. Söylediğine göre bu dayı, babaları evde olmadığı zamanlar Ortaköy'deki eve onları ziyarete gelirmiş; daha sonraları anneleri de Sevim'le Nezahat'i zaman zaman dayılarını ziyarete götürmüş. Elfe ve Ömer Uluç ise Sevim Burak'tan duyduklarına göre Mandil ailesinin Romanyalı olduğunu, Seyfi Kaptan'la tanıştığını anlatıyorlar."[22] Bu konu hakkında görüştüğümüz yazarın oğlu Karaca Borar da teyzesine katıldığını belirterek, "Anne Marie Mandil Bulgar Yahudisi"[23]dir, demektedir.

Sevim Burak da ileriki yıllarda kendisinin ve annesinin Yahudi olduğuna dair çeşitli açıklamalarda bulunmuştur. Bu konu hakkında oğluna yazdığı mektuplardan birinde, "Muhakkak yararlı bir şey yapıyorsundur. Sonuçta anlıyacaksın, sonuç mühim, sende Yahudi kanı var. Niçin Yahudilerin bulunduğu yerlere gidip benim annem Yahudi demiyorsun da-Bizimkilerin içine giriyorsun?"[24] diyen Burak, oğluna da Musevi olması yolunda telkinlerde bulunmuştur:

> "NİÇİN, YAHUDİ LOBİSİNE GİRMİYORSUN? Anneannenin Yahudi olması yeterli... İsrail'e bile gider en üst düzeyde iş bulursun... Daha alası Amerika'daki Yahudilere Yahudi olduğunu söyle... İstikbalini garantiye al, sana iş de bulurlar, eğer, kâğıt istiyorsan, sana Kuzguncuk Sinegog Hahamından iki şahitle, Yahudi ana kökenli olduğunu bildiren bir Kâğıt göndereyim, bu yeterli..."[25]

---

22 Bk. YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 21.

23 Bu cümle Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

24 S. Burak, *Mach I'dan Mektuplar*, s. 92.

25 Aynı eser, s. 240-241. Bu ifadelerin yanı sıra yazarın Lions Klüpleri'ne de gittiğini yine oğluna yazdığı mektuplardan öğreniyoruz: "LİONS KLUP'ün Hilton'da birgün sonraki yemeğine davetiye almıştım (...) davet ettim. 10 gün kadar bir izin yapmış, bu bakımdan bankadan o öğle yemeğinde izin alıp gelemiyeceğini, başka birgün gelebileceğini belirtti. (LİONS KLUP'ün yemeği saat 12 ile 14 arasında idi) Bir de kermes hazırlamışlar, giyecekler şunlar, bunlar satılıyor, eğlenceli bir yemek. Fakat çoğunlukla kadınlar bulunuyor, erkekler gece başka klüplerde

Bu Yahudi aile İstanbul'a gelip Kuzguncuk'a yerleştikten sonra Anne Marie memleketlisi bir gençle nişanlanır. Ancak o dönemde başlayan Birinci Dünya Savaşı bütün aileyi dağıtır. Kuzguncuk'ta yalnız kalan Anne Marie Seyfi Kaptan'la tanışır ve çabucak evlenirler. Fakat Seyfi Kaptan'ın ailesi Yahudi ve yoksul bir kızı gelin olarak istemez. Bu sebeple karı koca bir yıl Zonguldak-Bartın arasında bir gemide yaşar. İlk kızları Nezahat dünyaya gelince aile durumu hoş görür ve Anne Marie Kuzguncuk'taki köşke yerleşir. Marie Hanım yumuşak başlılığı ve merhametiyle kendini kayınvalidesi Nazlı Hanım'a sevdirir. Nazlı Hanım biraz bu sebeple, biraz da torununa olan sevgisinden gelinini yanına alır. Fakat Marie'nin sarışınlığı, yeşil gözleri, güzelliği ve bozuk Türkçesi onun Yahudiliğini ele vermektedir. Çok iyi İspanyolca ve Fransızca konuşmasına rağmen Türkçesi'ni bir türlü düzeltemeyen Marie Hanım aile içinde alaylara maruz kalır. Bu dönemde ikinci kızı dünyaya gelir. Erkek evlat bekleyen ve hep erkek isimleri düşünen Seyfi Kaptan, kızının dünyaya gelmesiyle bir hayal kırıklığı yaşar. Ama bunu fazla belli etmez ve çok sevdiği gemisi "Sevim"in adını kızına verir. Sevim'in doğumundan 4-5 yıl sonra Anne Marie tam inanarak olmasa da Müslümanlığı seçmiş görünür ve adını Aysel Kudret olarak değiştirir.[26]

S. Burak'ın hayatı 21 yaşına kadar bu büyük aile içinde Kuzguncuk'taki köşkte geçer. Yaşadığı evdeki yaşlı akrabaları, komşuları, Kuzguncuk'un kozmopolit yaşamı onun sanat hayatının şekillenmesini sağlar. Burak bu konuda şu yorumu yapmaktadır.

> "21 yaşıma kadar Kuzguncuk'un tepesindeki evimizde, babaannem ve büyükbabamla birlikte geçirdim. Bu yüzden, çocukluğumla büyüklüğüm arasında büyük bir fark yok gibidir. Aile çevremizde, çocuktan çok, yaşlı komşular, yaşlı akrabalar bulunduğu için, onların arasında, yaşlı bir insan gibi yetiştim."[27]

---

toplanıyorlarmış. (MASONLAR) Genellikle hanımlarıyla birlikte olmuyor, erkekler toplantısı yapıyorlarmış." Bk. Aynı eser, s. 163-164.

26 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 4. Müslümanlığı seçmiş gibi görünüşü hakkındaki bilgi Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

27 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 57.

Seyfi Kaptan'ın sürekli seferde olması Sevim'i babasından uzaklaştırır. Bütün çocukluğu boyunca belki de babaanne ve dedesinin etkisiyle annesinin Yahudiliğinden utanan Burak, Aysel Hanım'dan da uzaklaşmıştır. Annelerinin Yahudiliği herkesçe bilinmesine rağmen iki kız kardeş onun kimliğini gizlemeye uğraşmışlardır. Aysel Hanım'a hiç çekmediklerini, tüm özelliklerini babalarından aldıklarını düşünen-ya da düşündürülen-bu iki çocuktan Sevim, ileriki yıllarda günah çıkartırcasına Tevrat'a öykünecek, annesiyle gurur duyacak ve yalnız onunla kendi arasında yeni bir dil oluşturacaktır.

Genç Sevim, yaşadığı bütün yalnızlıklar, uzaklıklar arasında 1947 yılının Ocak ayında annesini, 7 ay sonra da babasını kaybeder. Artık Burak yaşlılardan örülü bir dünyanın içinde kalmıştır ve bu durum ileride Sevim Burak'ın sanatında önemli kilometre taşlarından biri olacaktır.[28]

1.2. Eğitim Hayatı

Zeliha Sevim Burak ilkokula 1938 yılında babasının görevi sebebiyle bulundukları Çanakkale'de başlar. Ardından Seyfi Kaptan'ın, İstanbul'a dönüşüyle, Sevim eğitimini Kuzguncuk'taki Süleyman Şefik Paşa Nakkaştepe 45. İlkokulu'nda bitirir.

Burak'ın 1941 yılında, henüz 10 yaşında iken kalp hastası olduğu anlaşılır. Geçici bir süreliğine tedavi edilen bu hastalıktan sonra Sevim ortaokulu -amcalarının ısrarlarıyla- Tünel'deki Alman Lisesi'nde bitirerek öğrenimini tamamlar.[29]

---

28 Yazarın çocukluk dönemindeki yaşlı arkadaşları için sarf ettiği cümleler yukarıdaki düşüncelerimizi doğrular niteliktedir. "Ben Kuzguncuk'ta yaratılan bir duygular örgüsüyüm. Büyük yalnızlıkların örgüsü... Yaşlılarla arkadaşlık etmek, yalnızlık getirir çocuklara. Çocuk arkadaşım olmadı benim hiç." Bk. S. Birsel, *"Paylot"*, s. 255.

29 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 144. Yazarın Alman Lisesi'nin orta bölümünü bitirmesiyle ilgili olarak Ece Ayhan şu yorumu yapmaktadır: "Alliance İsraelites'den hiç söz edilmiyor. Sevim Burak için yalnız Alman Lisesi'nin orta bölümünü bitirdi deniyor, o kadar." Bk. E. Ayhan, *"13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya da Bir Yankı"*, s. 59. Ayhan'ın bahsettiği Alliance İsraelites 1860'ta Paris'te kurulmuş bir okuldur. Kuruluş amacı Yahudilerin özgürleşmesini ve ahlakî gelişimini sağlamak, Yahudi oldukları için düşmanlıkla karşı karşıya kalanlara etkili destekte bulunmak ve bu doğrultuda yayınlar hazırlamaktır.

Ona göre kısa süren bu eğitim hayatı çok da başarılı değildir. Bu konuda Mübeccel İzmirli'nin sorusunu cevaplayan Burak, kendini iş hayatında daha başarılı bulmaktadır:

"İlkokulu Kuzguncuk'ta, Ortaokulu Tünel'deki Alman Lisesi'nde bitirdim. Öğrenimim bu kadardır. Çalışma alanındaki öğrenimim, okuldakinden daha başarılı oldu diyebilirim."[30]

Burak her ne kadar kendini iş hayatında daha başarılı bulsa da eğitim onun için oldukça önemlidir. Belki de okuma isteği, içinde bir ukde olarak kaldığı için Amerika'da yaşayan oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplarda eğitim konusunun üzerinde ısrarla durur:

> "İSTER ELEKTRİK MALZEMELERİ, MAKİNE SAT-İSTER GARSONLUK YAP-İSTER FİLM-ODACILIK-OTELDE HERHANGİ BİR KISIMDA İŞÇİLİK YAP-İster herhangi bir dükkânda çalış-BERBER OL-topçuluk yap-Köpek bakıcısı, Acenteci-Rehber,-İster JİGOLO OL-FAKAT BUNUN EĞİTİMİNİ YAP... yani elinde herhangi bir mesleğin diploması olsun..."[31]

Eğitim hayatı ortaokulla noktalanan S. Burak, böylelikle iş hayatına atılır.

1.3. Çalışma Hayatı

Sevim Burak'ın çalışma hayatına atılması Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü'ne manken olarak girmesiyle başlamaktadır.

Onun 1950'li yıllarda Olgunlaşma Enstitüsü'ne girişi komşularının kızı Eliza vasıtasıyladır. O yıllarda Alman Lisesi'nde öğrenci olan Sevim, Eliza'nın ısrarıyla onun mankenlik yaptığı terzihaneye gider. Dönemin en ünlü terzilerinden Cemal Gürün, Sevim'i keşfeder ve ailesinin izni olmaksızın bir defileye çıkarır. Bu defilenin ardından Sevim mankenlikten hoşlanır. Annesi yeni

---

Daha sonra bu kurum Osmanlı Yahudi cemaatlerinin faaliyetlerine katkıda bulunmak için Selanik, İzmir, Edirne gibi şehirlerde de kurulmuştur. "Alliance İsraelite, büyük ölçüde kolonyal bir proje, yani Paris merkezli, beyaz Musevi'nin daha az beyaz olan Musevi'yi bir medeniyet seviyesine çıkarması programıdır." Bk www.obarsiv.com/ docs/kamondo -paneli-nora (10.11.2005).
Biz yazarın böyle bir kurumda bulunduğuna dair resmî bir kayıt elde edemedik.

30 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 57.

31 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 115.

ölmüştür. Babası da arkadaşları ve Olgunlaşma Enstitüsü'nün hocaları tarafından ikna edilir. Seyfi Kaptan uzun süre kızının terzilik öğrendiğini zanneder. Sevim'in mankenlik yaptığını duyunca kabul etmekten başka çaresi kalmaz.[32]

Yazar, bu dönem mankenliğin yanı sıra geçici bir süre Beyoğlu Kitap Sarayı'nda tezgâhtarlık da yapar. Bu durum, özgeçmişini kaleme aldığı satırlara şöyle yansır:

> "Mankenlik işime devam ederek yarım günler G.E.N Beyoğlu Kitap Sarayı'nda Ziyad Ebuzziya Bey'in yanında Kitap Reyonu'nda çalıştım. Burada Sait Faik, Salah Birsel, Behçet Necatigil, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi san'atçılarla daha yakından tanışmak imkânını buldum."[33]

1954 yılında Burak bir grup manken arkadaşıyla birlikte Olgunlaşma Enstitüsü'nün millî mankeni olarak, dönemin Amerikan Büyükelçisi Mc Ghee'nin girişimiyle düzenlenen bir Amerika gezisine katılır.[34] Büyük bir gemi ile çıkılan bu yolculuğun amacı çeşitli ülkelere-özellikle Amerika-Türk kültürünü tanıtmaktır. Amerika, Küba, Washington, Baltimour uğranılan yerlerdendir. Sevim ve arkadaşları buralarda en iyi şekilde ağırlanırlar.

> "(...) Amerika'da bizi kraliçeler gibi karşıladılar. Her limanda her büyük şehirde Mc Ghee'nin telgrafları vardı. Küba Havana (Küba'da o zaman diktatör Batista vardı, onların torunlarıyla onların evinde bir gece kaldık) sokaklarda peşimizde kemanlar çalınıyordu -Washington'a gitmeden- son uğradığımız Baltimour'da ev kadınlarının (senin tarifini yaptığın Leyla, ben ve Necla ablanın karışımı sosyal kadınların) hücumuna uğradık."[35]

---

32 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 35.

33 Yapı Kredi Kültür Merkezi'nden temin edilen özgeçmişten alınmıştır.

34 Burak, Mc Ghee'nin kendisine âşık olduğunu ve her defilede onu görmek istediğini belirtmektedir: "Ve Mc Ghee haber gönderdiği zaman, falanca yerde kokteyle gidiyorum diye, Olgunlaşma Enstitüsünden hemen beni nerede olsam bulur çağırırlar. Mc Ghee'nin önüne çıkarırlardı... O Türk kıyafetleri ve bağzı dekolte elbiseleri Mc Ghee'ye benim göstermeme çok dikkat ederlerdi. Mc Ghee'nin yanında bağzı karısı da olurdu. Amerika gezisini Olgunlaşma Enstitüsüne armağan eden Mc Ghee idi. Ve bana âşıktı derler..." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 75, 77.

35 Aynı eser, s. 77.

Bu gezi sırasında Burak, çeşitli televizyon kanallarına çıkar, çeşitli reklam filmlerinde oynaması için teklif alır. Fakat manken Sevim bunları kabul etmez ve Türkiye'ye döner.

Burak bu dönüş kararını 25 yıl sonra oğluna şöyle anlatacaktır:

> "Kürk ve şarap için reklam filmi teklif ettiler kabul etmedim. Amerika'da kalmam gerekiyordu. Eğer kalsa idim (ki Dolly Güzel Bahar diye bir Yahudi kızı kaldı ve milyoner oldu, reklamı kabul etti) sen dünyaya gelmezdin. Ve Elfe de olmazdı... Tabii sadece bu yönden büyük kayıplarım olurdu."[36]

Sevim Burak gerçekten mankenlik mesleğinde oldukça ön plana çıkmış biridir. Gittiği her ortamda hemen ilgiyi üzerine topladığı görülür. Bu konuda Neclâ Seyhun Olgunlaşma Enstitüsü'nün ikincisini yaptığı Palermo'daki Villa Igea Oteli'nde sunulan defilede Sevim'in gördüğü ilgiyi şöyle anlatır:

> "Defilenin en takdir edilen modelleri arasında "20 yaş", "Kavaklıdere" ve "Kalkan" ile "Saadet Yolu" adını taşıyan gelinlik vardı. Sonra, Sevim ve Tansel gecenin en gözde mankenleriydiler. Sinyorlara imza vermekten hâl oldular."[37]

1950'li yılların ikinci yarısında Sevim Burak, kendine ait bir modaevi ve atölyeyi Sıraselviler'de açar. Selvi adını verdiği bu atölyede dönemin önemli isimlerine elbiseler diker. Sonradan Beyoğlu'nda Olivo Han'a taşıdığı[38] atölyesini 1960 ihtilâliyle bozulan ekonomi sebebiyle kapatır.

S. Burak mankenliğinin ilk yıllarında çeşitli öykü çalışmaları yapmaya başlamıştır. Kendisi bu öyküleri çocukluk dönemi ürünleri olarak görse de bu durum Sevim Burak'ı yazı ile değişik bir ilişki içine sokacaktır. Zira yazmaya olan bu ilgi onu Peyami Safa ile tanıştırmıştır. Kuzguncuk'tan komşuları olan Şevket

---

36 Aynı eser, s. 78-79.

37 N. Seyhun, *"Villa Igea'daki Defile"*, *Yeni İstanbul*, 17.06.1955.

38 Yazarın oğlundan edindiğimiz bilgiye göre atölye Olivo Han'a 1953'te taşırır. Borar, "bir arkadaşım o yıl Olivo'daki terzihanenin açılış davetiyesini bulmuş" diyerek tarihi netleştirir. Borar'ın ifadesi kendisi ile 08.04.2006 tarihinde saat 14.00'da Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

Bagana'rın[39] aracılığıyla Peyami Safa, Burak'a haftada bir gün Tokatlıyan Han'da ders verir.

1.4. Evlilikleri, Ailesi ve Aşkları

Sevim Burak ilk evliliğini 1949 yılında 18 yaşında iken Orhan Borar'la yapar. Sevim o yıllarda Olgunlaşma Enstitüsü'nde manken, Orhan Borar[40] ise Cumhurbaşkanlığı orkestrasında keman sanatçısıdır. Bu evlilikten 1955 yılında oğulları A. Karaca Borar dünyaya gelir.

Burak ile eşi arasında, yaptığımız tespitlere göre 20 yaş fark vardır.[41] Bu yaş farkından çok aralarındaki fikir, his, mizaç ve yapı farklılıkları onları ayrılığın eşiğine getirmiştir. S. Burak yıllar sonra oğluna, yaşanan bu ayrılıklardan şu cümlelerle bahsedecektir:

> "Konuşacak yeni bir fikri yoktu. Okumazdı. Yeni fikirler peşinde koşmazdı. Hiçbir düşünceyi üretemezdi. Kulaktan duyduğu hikâyeleri çok güzel anlatır, herkese sevimli görünürdü. (...) Neyse, hatıralarımızı değerlendirmeye kalktığım zaman, koskoca bir sıfır görmekteyim. Bu sıfır sınıfta kaldın demektir. Babana kendi sağlığı için 10 numara verebiliriz... Ama, yaşam, bu mu? Yemek, içmek, yatıp kalkmak mı? Ne özlemlerim kaldı içimde, babanla neler ya-

---

[39] Şevket Bagana hakkında Salah Birsel şu bilgileri vermektedir: "Unutmadan, burası yeşil çuhalı bilardo masaları ile de ünlüdür. Oyun sevmeyenleri bile tamaha düşürür. Şevket Bagana-ki biraz sonra onun da defteri dürülecektir - buranın gediklilerinden. Ama sadece bilardo oynamaya gelir. Ömrü boyunca rakının damlasını ağzına almamıştır." Bk. S. Birsel, *"Paylot"*, s. 251.

[40] O. Borar hakkında şu bilgiler verilebilir. O, bir arkadaşının anlatımıyla uzun boylu ve kahverengi gözlüdür. İyi olan her şeyi sever ve bu sevgisini belirtmek için de "Şeker şey" ifadesini kullanır. O "hür yaşamanın ölesiye âşığı (dır)... 'İyi şeydir' 'Şu mered içki... insanı daha insan yapar tadında içersen...' "der. Hayvanları çok sevdiği anlaşılan Borar, aynı zamanda İstanbul Konservatuvarı keman hocalığı ve İstanbul Radyosu ton maestralığı yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bk. *"Orhan Borar"*, *Vatan Radyo İlâvesi*, S. 17, Nisan-Mayıs 1954.

[41] Burak 1981 tarihli oğluna yazdığı bir mektupta Orhan Borar'ın 70 yaşında olduğunu belirtmektedir. "(...) onun yaşında bir ihtiyar emekli Hoca Kemancının, hem de tanınmış birinin para'sı yok... 70 yaşına gelmiş tek bir adamın -Böyle konservatuvar hocası- tanınmış bir isim olarak -ve her işte çalışarak babanın deyimiyle- Her işte çalıştım diyor- Zengin olmaması ayıp değil midir?" Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 112-113. Yazar 1981 yılında 50 yaşında olduğuna göre Orhan Borar, Burak'tan 20 yaş büyüktür.

pabilirdik. Keşke bir Tiyatrocu olsaydı, daha ciddî bir hayatı olurdu."[42]

Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere Sevim Burak eşi Orhan Borar'da aradığını bulamamıştır. Ona göre Borar, rahatını kaçıracak, dertli yüksek öğrenimlerden, yüksek bir derece için feda edilecek para'dan, velhasıl çağdaş düşüncelerden[43] oldukça uzaktır. Yaptığı tek şey Bizans artıkları düşünceleriyle oyalanmak ve de çağdaş bir dünyanın "Bilgi" "ileri" işaretlerine hem yetersiz kültürü, hem de o'nu alakalandıran "ZEVKİSEFA" yüzünden çoktan, sırtını çevirmiştir. Kemanını hoca olarak kullanmış, Virtüözlüğü yıprandırıcı ve sağlığa düşman bulmuş, "ben para için her yerde çalarım" demiştir.[44]

Sevim Burak'ın eşi ile yaşadığı çatışmalar oğulları Karaca'nın doğumundan sonra hız kazanır ve çift, Karaca 3 yaşında iken 1958 yılında ayrılır.[45]

Bu ayrılık belki de en fazla Karaca Borar'ı etkileyecektir. Çünkü ebeveyninin ayrılmaları ve Burak'ın başka birisiyle evlenmesi Borar'ın çocukluğunun hep yatılı okullarda geçmesine sebep olur. Yıllar sonra babası ona sorulunca "Bir kere benim babam çok farklı. O dönemin en gözde, en yakışıklı genci, üstelik çok popüler bir klasik müzik sanatçısı"[46] diyerek onu yüceltecektir. Devamında Sevim Burak ile Orhan Borar'ın ilişkileri hakkında Karaca şunları belirtir:

"(Babam) Bir virtüöz, Mithat Penmen'le Salaş Sineması'nda, Beyoğlu'nda, orda konserlere çıkıyor. Çok yakışıklı bir adam, tek-

---

42 Aynı eser, s. 113-114.

43 Aynı eser, s. 112.

44 Aynı yer.

45 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 145.
Yukarıda belirttiğimiz tarih Burak'ın mektuplarında karşımıza farklı şekilde çıkmaktadır. Yazar oğluna 25 yıl önce ayrıldığını belirtmiştir. "Babandan 25 yıl önce ayrıldığımın ne kadar isabetli olduğunu anlıyorum." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 113. Bu tarihe göre çift 1956'da ayrılmıştır. Ancak yaptığımız görüşmelerden bu tarihin 1958 olduğu kesinleşmiştir. Bizce Burak'ın kullandığı "25 yıl" ifadesi ya takriben kullanılmış ya da yazar eşi ile 1956'da ayrı yaşamaya başlamış, resmî olarak 1958'de ayrılmıştır.

46 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde saat 14.00'da Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

nelere biniyor, sportif. Bir şekilde (bir defilede) annemle tanışıyorlar ve ailenin de rızasıyla belki de hafif baskısıyla evlendiriliyor bunlar. Sevim Burak da o zaman sadece Olgunlaşma Enstitüsü'ne gitmiş, Türkiye'nin ilk on iki milli mankenlerinden birisi, Günseli Başar'la beraber.

İşte o dönem evlenmişler. Fakat benim anımsayabildiğim kadarıyla benim babam evlendikten sonra elini, ayağını çapkınlıktan çekmiş, tamamen evine odaklanmış. Babam işte, alışveriş yapsın, evine fileyle gelsin, evine baksın, klasik Türk erkeği o dönemde. Ama annemde o dönemde bir uyanış başlıyor. Çünkü onların ayrılmalarına denk gelen zamanda Beyoğlu'nda Olivo Çıkmazı vardır. Orada binanın beşinci katında -ben orada büyüdüm- annem terzihane açtı. Babamın en son gelip gittiği yer orasıdır.

Sevim Tanürekler, Altan Erbulaklar, Öztürk Serengiller bütün bunlar gelip giderlerdi oraya. Bu insanlarla tanıştıkça annemde bir uyanma, kendi yeteneğini fark etme, bir ufak uyanış başlıyor ve ayrılıyorlar. Ayrılış tarihleri 1958 galiba. Ben 3-4 yaşındaydım.

Aralarında en az 20 yaş fark vardı. Ama o hiçbir zaman etken olmadı biliyorum. Sadece, zihinsel, yapı meselesi... Bir kadın mankenlik yapıyor, birdenbire bir sürü insanla tanışıyor ve birdenbire kendi içinde bir uyanışı fark ediyor. Bakıyor ki yatıp kalktığı, beğendiği adamla evlenmiş, bir de çocuk doğurmuş ama bu değil onun istediği. Sonuçta ayrıldılar."[47]

Sevim Burak ikinci evliliğini Orhan Borar'dan ayrıldıktan 3 yıl sonra 1961 yılında ressam Ömer Uluç'la yapmıştır.

Burak, Borar ayrılığından 1 yıl sonra Ömer Uluç'un sergisinden bir resim satın alır. Böylece tanışırlar. Uluç o anı şöyle anlatır:

"Benim bir desenimi satın alınış, ben Amerika'ya gitmeden önce... 1959'da böyle tanıştık. Bana daha çok amatör hikâyeler yazdığından, bir gazetenin yarışmasında beşinci olduğundan, mankenlik yaptığından, Peyami Safa'dan bahsetti. Anlatışı ilgimi çekmişti."[48]

S. Burak ve Uluç evliliklerinin ilk yıllarında oldukça mutludurlar. 1966-1967 yıllarında çiftin Salacak'ta İhsaniye Mahallesi'nde denize yukarıdan bakan bir evde oturduklarını öğreniyoruz.[49]

---

47 Aynı söyleşi.
48 N. Oktay, *"Bu Mektuplar Sevim Burak'a Kötülük Ediyor"*, *Milliyet*, 07.04.2004.
49 E. Ayhan, *"13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya Da Bir Yankı"*, s. 58.

Çiftin evliliği sırasında yaşadığı, çoğu trajik olan hadiseler oğlu Karaca Borar tarafından zaman zaman anımsanır. Bu anımsayış biraz da öfke ve özlem doludur. Çünkü Sevim Burak, Ömer Uluç'la evlendikten sonra Karaca'nın hayatı hep yatılı okullarda geçmiştir. Önce Galatasaray Lisesi'ne yatılı verilir. Ardından Moran Lisesi'ne yine yatılı yollanır. Son durak ise 2 seneliğine Bursa'daki amcasının yanıdır. Bu uzun yolculuğun kısa tanımı ise "özlem"dir.

Karaca hayatının özlemini yaşarken yıllar sonra da annesinin aşkı için "Ömer denen adamla annemin arasında büyük bir aşk vardı. Bayağı fırtınalı. Yani aşk nasılsa, tutku olabilir, şehvet olabilir, her neyse bunun adı, böyle bir şey vardı. Bazı zamanlar bana da olur, bir kadınla tanışıyorsunuz, ne bırakabiliyorsunuz, ne devam edebiliyorsunuz. İçinden çıkılmaz bir durum oluyor. Bir şekilde bağlı oluyorsunuz ama çok da acı çekiyorsunuz. Böyle bir şeydi."[50] diyecektir.

K. Borar'ın da kabul ettiği bu fırtınalı aşk çok uzun sürmeyecek ve peşisıra bir kasırgayı getirecektir. Devamını ise Borar şöyle aktarıyor:

> "Sevim Burak'la Ömer Uluç'un adı çıkmıştı. Her masada kavga ederlerdi. Ben onun için yüksek sesle konuşan kadınlardan, insanlardan hiç hoşlanmam. Çok acımasızca, çok sert, çok şiddetli birbirlerine hakaret etmişlerdir, vurmuşlardır. Annemin Ömer'in kafasına odunla vurduğunu hatırlıyorum. Ömer'in, Elfe'ye hamileyken annemin göbeğini tekmelediğini hatırlıyorum. Ve Sevim Burak'ın ölümünde de Ömer Uluç'un büyük katkısı vardır. Belli bir yaştan sonra ortaya çıkan kalp romatizmasının tekrarında kalbin stresli, üzüntülü, sıkıntılı olmaması gerekirken bu adam bunları bile bile tüm bu şeylere devam etti."[51]

Borar'ın anlattığı bu dönem yazarın yavaş yavaş Uluç'la ayrılığa doğru gittikleri bir zaman dilimidir. Özellikle kızları Elfe'nin doğumundan sonra sorunlar daha da artmıştır. Bu konuda Karaca bir konuşmasında şunları söyler:

---

50 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde saat 14.00'da Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

51 Aynı söyleşi.

"Evet, annem ikinci eşi Ömer Uluç'la bir aşk yaşamıştır. Bir dönem mutlu olduklarını kimse inkâr etmiyor. Uluç'un kızının doğumundan önce ve sonraki dönemlerdir esas acıklı olan. Evliliğin kurtarılması için yapılan bir çocuk, kalp hastası, hayatıyla boğuşan bir kadın var. Buna rağmen Uluç'un para kavgalarının, cimriliğinin, aldatmalarının devam etmesi tüyler ürpertici."[52]

Sevim Burak, oğlunun ayrılık sebebi olarak gösterdiği durumlardan bir tek aldatılmaya dayanamaz. Öyle ki Ömer Uluç'a yazdığı tarihi belirsiz bir mektupta şüphelerini ve kendini net bir şekilde ifade etmiştir.

> "Beni kadınlarla aldattığını sanmıyorum. Eğer böyle bir şey olduysa Benim derhal ayrılacağımı biliyorsun... Ama, bunu bildiğin halde, bu hainliği yapacağını umuyorum... Sana bunları durup dururken yazmadığımı elbette anladın. Şimdi bundan bahsedemem, günlerdir beni üzen bazı şeyler duydum..."[53]

Sevim Burak'ın, Ömer Uluç'la yaşadığı hayat yakın arkadaşları Doğan Hızlan tarafından iki elektrikli kutbun çarpışması olarak yorumlanır. Bu konuda "Onlar kavga ederlerdi tabi. Bu sanat dünyasında iki sanatçı bir araya geldi mi çok tuhaf bir şey. İki kutbun birbirine sürtüşmesi gibi kavga çıkıyor. Yani Ömer de tabii gerilimli bir adam, Sevim de gerilimli bir kadın. Onun için onları çok suçlayamam. Çünkü hakikaten bizim önümüzde kavga ederlerdi. Fakat sonra da kol kola girip giderlerdi."[54] diyen Doğan Hızlan, Burak ve Uluç'un farklılıklarla, gerilimlerle dolu dünyalarını çizer.

S. Burak'ın Ömer Uluç'la yaşadığı günlerdeki sıkıntıları, acıları ona: "Ben Ömer'i tanıdıktan sonra şizofren oldum -bu yaşta- geçirmeye bakıyorum."[55] dedirtmiş ve bu evlilik 1980 yılında sona ermiştir.

Sevim Burak bu ayrılık kararını Haseki Hastanesi'nde ameliyat olacağı sırada almıştır. Ömer Uluç'la yaşadığı günleri güven-

---

52 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.04.2004.

53 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 52.

54 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

55 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 28.

sizlik içinde geçirdiğini söyleyen Burak, ayrılma kararı hakkında şu samimi itiraflarda bulunur:

"Bana da aynı şeyi aşıladığı zaman 25 yaşındaydım -Ona sarıldım, kopamadım- 20 sene güvensiz yaşadım kendime ve herkese ve ona karşı-ve de kalbim öfkeyle büyüdü; kime isyan edecektim- Allaha inanabilir bir insan sonradan -Ama inançsız yaşadığı sürece hasta olur- bir yerden büyük bir hastalık -bir operasyonla da bitmez- Ben ayrılma kararını -üçüncü kez bıçak altına yattığım- Haseki Hastanesinde ameliyata girerken (verdim) -Yanımda yalnız Elfe vardı-"[56]

Sevim Burak hayatı boyunca sevgiyi aramış, kahramanlarına giydirdiği mutsuz kadın elbisesini giymemek için çaba harcamıştır. Fakat o iki eşinde de aradığını bulamamıştır. Ona göre eşleri sevgiyi, ufak imkânları olduğu zamanlarda bile[57] sunmamışlar, Burak'ı hiç sevmemişlerdir. Belki de bu sevgisizlik onu farklı arayışlara itmiş, iki evliliği sürerken de çeşitli ilişkiler yaşamıştır.

Sevim Burak'ın Orhan Borar'la evliliği sırasında Peyami Safa ona âşık olmuştur. P. Safa'nın, Burak'a Ankara Palas'tan yazdığı mektuplardan biri 21 Nisan 1950 tarihini taşımaktadır. Bu tarih yaşanan aşkın Orhan Borar'la evlilik yılları olduğunu göstermektedir.[58]

Meşhur romancının "Sevim, ruhum" diye başladığı bu mektuptan Burak'a âşık olduğu açık seçik görülmektedir. Anladığımız kadarıyla Sevim Burak da bu aşka cevap vermiştir. Fakat belli bir süre sonra durumun imkânsızlığını fark edip bir dönüş

---

56 Aynı eser, s. 23.

57 Aynı eser, s. 140.

58 Peyami Safa'nın mektubunda kullandığı bir ifade bize bu ilişkinin 1945'li yıllarda başlama ihtimalini düşündürdü: "Niçin bu beş sene üzerinde o kadar duruyorsun ruhum? Ben daha çok yaşayacağımı ve ömrüm oldukça seni seveceğimi hissediyorum." Peyami Safa'nın 21.04.1950 tarihli mektubundan alınmıştır.
Nilüfer Güngörmüş'ün yazarın ablasıyla yaptığı görüşmede edindiği bilgiye göre de Sevim Burak "Peyami Safa ile çok küçük yaşta 16 yaşında mankenlik hayatına atıldığında tanışıyor. Ona yazılarını okutuyor, o da onu düzeltiyor, eleştiriyor. Bunun dışında onun Tokatlıyan'daki ofisine gidiyormuş. Anladığım kadarıyla Peyami Safa ona o dönem âşık olmuş." Nilüfer Güngörmüş ile 07.04.2006 tarihinde 12.00'da Beyoğlu Öğretmenevi'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

yapmıştır.[59] Bu olaya duyduklarıyla tanıklık eden isimlerden biri de Karaca Borar'dır.

"(Annem) O dönemin o tarihte sanata başlayan bir sanatçısı olarak, çok genç, çok güzel ve edebiyata çok meraklı bir kadın olarak tabiî ki Peyami Safa'ya ilgi göstermiştir. Ama annemin gösterdiği ilgi belki biraz fettanca olabilir, bilmiyorum. Peyami Safa da o zamanın genç ve bilinen bir yazarıymış.

Peyami Safa çok kötü vurulmuş anneme. Onunla uzun uzun konuşmalar, evlilik, edebiyat, çeviri vb. hakkında. Annem ondan bir sürü şeyi almış edebiyat anlamında. Merak, öğrenmek anlamında öğrencisi olmuş. Hani vardır ya klasik, öğrencisine âşık olan öğretmenler. Böyle bir durum... Annem tabii ki evli ama zannederim evliliğin çok başlarıydı. Çünkü ben anımsıyorum bana anlatılanlardan. Peyami Safa Kuzguncuk'taki evin önüne gelirmiş. Ve sarhoşken bağırırmış Sevim, Sevim..."[60]

Peyami Safa'nın hayatına bakıldığında 1937 yılında Nebahat Hanım'la evlenen yazar, mizaç olarak oldukça uçarı, kaçarıdır. "Nebahat Hanım, 'Uçarı, kaçarı, bir tabiata sahip olan ve birtakım gönül maceraları yaşayan kocasını evde tutmak için her çareye başvurmuştur. Hatta geçirdiği felç tamamen psikonörotiktir. (...) Nebahat Hanım'ın yıllar süren hastalığının Peyami Safa'yı hayatından bezdirdiğini tahmin etmek zor değildir."[61]

Peyami Safa'nın gönül maceraları arasında muhtemelen 1950'li yıllarda Sevim Burak'ın da olması, Nebahat Hanım'ın "1952 yılında"[62] hastalığının artmasına sebep olur.

---

59 Burak'ın Peyami Safa'nın aşkına cevap vermesini mektuptaki bazı ifadelerden anlıyoruz. "Aşkımızın gayesi mevzuunu tazelemiyeceğim." Fakat yine aynı mektuptan anlaşılıyor ki bir süre sonra Sevim Burak araya mesafe koymaya başlamıştır: "Son iki mektubun beni biraz teselli etti. Hislerinin fikirlerine ve hitaplarının "sen"den "siz"e doğru yaptığı zikzaklara rağmen... (...) Senden gözyaşları ile ayrılacağımı ne biliyorsun? Korkutuyorsun beni. Yoksa... Şimdiden beni bir felâkete mi hazırlamak istiyorsun?" Peyami Safa'nın 21.04.1950 tarihli mektubundan alınmıştır.

60 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

61 B. Ayvazoğlu, *Peyami; Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, s. 300-301.

62 M. Tekin, *Peyami Safa ile Söyleşiler*, s. 121.

Sevim Burak'ın hayatındaki bir diğer ilişki de Ömer Uluç'la evliliği sırasında Erden Kral'[63]la yaşanmıştır. Bu konuda Karaca Borar şunları belirtir:

> "Bir dönem Ömer Uluç'la beraberken Erden Kral diye bir yönetmen var, onunla bir ilişkisi oldu. Kısa bir dönemdi, başladı ve bitti. Ona ben şahit oldum. Bunu kimse bilmez. Ama çok yalnızdı annem ve çok kavga ediyordu. Yani bu Ömer denen adamla bir dönemin sonunda artık o sevgi de bitti herhalde, bir alışkanlık."[64]

Sevim Burak'ın en büyük hayranlarından birisi de Murathan Mungan'dır. Onun "Geçen seneden beri peşimde. (Flört ediyor gibi bir şey)"[65] diye anlattığı Mungan, gerçekten yazara hayrandır. Karaca Borar ise bunu "Anneme tapan bir adamdı Murathan Mungan. (Ona) parfümler hediye etmiş falan."[66] diyerek anlatır.

Sevim Burak evlilikleri sırasında ya da farklı zamanlarda çeşitli aşklar yaşamıştır. Fakat bunun sebebine bakıldığında da karşımıza yazarın yalnızlığı, sevgiye olan açlığı çıkıyor. Bu bağlamda, derin bir boşluk içinde olan Burak'ın bu aşklara yönelmesi bir çeşit arayış olarak nitelendirilebilir.

1.5. Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı

Sevim Burak'ı tanımış olanların ona ait söyledikleri ilk şey zehir yeşili iri gözleridir. Zira Burak bu gözlerle Amerika'da kendinden, ayaklarından büyük gözleri olan güzel olarak söz ettirecektir.[67]

1960 sonrasında Burak'la tanışan Selim İleri'den onun fizikî görünüşü hakkında şunları öğrenmekteyiz:

---

63 Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Erden Kral 1980'li yıllarda "Hakkâri'de Bir Mevsim", "Ayna", "Dilan", "Av Zamanı" ve "Mavi Sürgün" adlı filmleriyle tanınır. 1983'te "Hakkâri'de Bir Mevsim" adlı filmiyle Berlin Film Festivali'nde gümüş ayı ödülünü alan Kral ayrıca *Güney* dergisi yayın yönetmenliği de yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. *"Sinemayla Yaşadık", Hürriyet*, 29.10.1998.

64 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

65 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 109.

66 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde saat 14.00'da Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

67 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 78.

"Öykülerinden farksız, ayrıksı, cin gibi bir kadın. Her şeyden önce yeşil-çakır gözleriyle etkiliyor sizi. Gözleri hem çekik hem iri. Saçları uzun, dalgalı; çok da özenilerek taranmamış bu saçlar. Burnu yukarıya kalkık. Endamlı duruşu ve o manken havası hemen etkilemişti. Yıkık yıprak bir güzellikti."[68]

Selim İleri'nin bu tespitlerine Yıldırım Türker de şu cümlelerle katılmaktadır:

"Zeliha Sevim. Uzun boylu, beyaz tenli, elâ gözlü, kestane rengi saçlı. Karşısında oturmuş olsaydınız gözlerinin zehir yeşili olduğuna kalıbınızı basardınız."[69]

Çizilen Sevim Burak tiplerinden bizce en ilginç olanlardan birisi de Ece Ayhan'a aittir. Zira Ayhan yazarı, çeşitli insanlara benzeterek anlatmıştır:

"Sevim Burak deyince; bugünlerde çok çile çekmiş ve gelin de Kantocu Peruz'u, Denizkızı Eftelya'yı, Acıların Kadını'nı hatırlamayın bakalım, Roza Eskenazi'li- yüzü, özellikle de ağzı, dudakları Sevim Burak'a ne kadar ve nasıl benziyor!-."[70]

Yazarın, belirtilen bu fizikî özelliklerinin yanında hayata bakışı, yaşamaya olan tutkusu ve bağlılığı, neşeli, muzip halleri sanat hayatında da kendini gösterir. Selim İleri'nin tabiriyle hayatında "zaman ötesi bir primadonna" olan Burak, sanatçılar arasında "Yanık Saraylar Primadonnası" oluverir. Bu noktada İleri'nin yazarın tavırlarına ilişkin tespitleri ilgi çekicidir:

"Şu makyajı ve kılığıyla, daha çok, Visconti'nin bazı filmlerini, opera duyarlığını, yapay görkemleri çağrıştırıyordu. Evet, ağır bir makyajdı: Dudakları kıpkırmızı, handiyse kalp biçiminde boyamıştı. Gözkapakları, dalga dalga, yeşil ve maviydi, yeşille mavinin üstüne gümüşî pullar sürülmüştü. Yanaklarındaki allık ve sedefli vişneçürüğüydü. Uzun, toplanmamış saçları, yüksek jestleri ifade eden el kol hareketleri sağa sola laf yetiştirişi ve abartık canlı kahkahalarıyla o gece Sevim Burak başlı başına bir primadonnaydı, zaman ötesi bir primadonna."[71]

---

68 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 163.

69 Y. Türker, *"İşte O Elli Yaşında Ölen Kadınlardan Biri"*, s. 4.

70 E. Ayhan, *Aynalı Denemeler ya da Yalyanak Bir Türkçeyledir*, s. 7.

71 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 167-168.

Sevim Burak, İleri'nin bu primadonna nitelemesini hemen her zaman haklı çıkarmıştır. 1982 yılında[72] yapılan bir imza gününe yazar, hastalığına rağmen, bütün zarafet ve şıklığıyla tam bir primadonna olarak katılır:

"Ben de hastalığımı belli etmemek için İMZA GÜNÜNE, hastaneye Elfe'yle getirttiğim çok şık ve şeytan çatlatan cinsten bir sıkı belli ve fiyonklu tafta kadife karşımı bir Afrika elbisesi giyerek gittim... Şaşırdılar-üstüme bir de hastabakıcı pelerini alıp Cağaloğlu'ndaki YA-DA merkezine gittim. Ve çarpıntımı belli etmeyerek, soğukkanlı, kitaplarımı imzaladım."[73]

Yazarın şıklığının yanı sıra aşırı neşeli hali de sık sık vurgulanan önemli özelliklerindendir. Oğlu Karaca Borar, annesinin bu halini şöyle anlatır:

"Annem komik, gülmeyi seven, güldüğü zaman güzel olan bir kadındı. (...) Annemin kabiliyetlerinden bir tanesi kendisiyle de alay edebilmesidir."[74]

Burak'ın bu ele avuca sığmaz, neşeli mizacı onun her kalıba kolaylıkla girmesini sağlar. Bu hususiyetini Pera Palas'taki bir davette Sevim Burak'la bir gazeteci arasında yaşanan şu olayla netleştirmeye çalışalım:

"Bir ara yanımıza geldi. Kocaman bir bol bardağı tutuyordu. Gazeteci arkadaşımız onu tanımamıştı. Ya da, zaten tanımıyordu; Sevim Burak ismi hiçbir şey ifade etmedi. Yalnız 'bol bardağı' kim bilir hangi klişelerden geçerek, gazeteci arkadaşımızın Sevim Burak'ı 'konsomatris' sanmasına yol açtı. Galiba "Siz konsomat-

---

72 Bu tarih bazı kaynaklarda 1983 olarak verilmiştir. Bk. N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 39. Ancak Burak'ın oğluna yazdığı mektuplardan anladığımız kadarıyla yazar iki ayrı imza gününe katılmıştır. 1983 yılında düzenlenen imza günü hakkında yazar şu açıklamayı yapar: "Son havadis: ŞUBAT 11 SAAT 15-19 ARASI AKADEMİ KİTAPEVİ'NDE AFRİKA DANSI VE SAHİBİNİN SESİ KİTAPLARINI İMZALIYORUM.
BU İSTEK AKADEMİ KİTAPEVİ'NDEN GELDİ - ADAM YAYINLARI O GÜN SATIŞA BOL BOL KİTAP VERECEK..." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 270. 1983 tarihli bu mektupla beraber bizim üzerinde durduğumuz imza gününün yapılışına dair 1982 tarihli bir mektup daha dikkat çekmektedir. Bk. Aynı eser, s. 211.

73 Aynı yer.

74 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.04.2004.

ris misiniz?" diye sordu da. Belki daha nazik davranıp, "Siz burada mı çalışıyorsunuz?" demiştir...

Sevim Burak hemen bar kızı rolüne büründü. Neşesinde, şakasında, muzip, yaramaz, ele avuca sığması imkânsız hınzır bir çocuk yaşıyordu. Makyajının ağırlığı dolayısıyla özür diliyor, "yaşı geçkin bar kızını ağırlayan genç adam"a teşekkür ediyor, kendisine -boş bardağını göstererek- bol ısmarlamasını istiyor ve yeni rolünü başarıyla canlandırıyordu."[75]

Onun hali arkadaşlarının zihninde öyle bir yer etmiştir ki âdeta Sevim Burak ismi onlara ilk olarak muzip, neşeli, alaycı bir kadını hatırlatır olmuştur. Belki de onu en iyi anlayan isimlerden biri olan Doğan Hızlan da bu muzip dostuyla ilgili olarak o günleri yaşarcasına "Neşeli, muzip, alaycı, zaman zaman taşkın ama yaşayan bir kadındı" diye başladığı cümlelerine şöyle devam eder:

> "Mankenlikten gelme müthiş bir (havası vardı). En basit toplantıda bile bir süslü kıyafetiyle başkalarından farklı olan ama bu farkı da yakıştıran biridir. Sevim Burak'a bir çaya gittiğimde ben Sevim Burak'ın makyajıyla, giydiği elbiseyle evinde bir çay değil de sanki ordan bir gece bir kıyafet zorunluluğu olan bir yemeğe gideceğini görürsünüz. Bu çok hoş, insanı hayata bağlayan bir şey. Mesela her dostunun özelliklerini bilirdi. Bana güzel pötifurlar alırdı. Karşı taraftan pastalar alır, çaylar yapar. Yani bir şeye dikkat eden her şeye dikkat eder."[76]

Yine Doğan Hızlan'ın hatıralarından süzülen birkaç anekdot da yazarı daha iyi anlamamıza yardımcı olur. "Bazı akşamlar yemekten çıkardık, Sevim Burak'la hiç unutmam. O sıralarda Kadıköy'de gece saatleri bir büfeden bir şey aldık, adam da bir şey soruyor. Sevim 'hişşt, çabuk hadi bakalım sandviçlerimizi yap' dedi. Bunu dediğinde o da hoş olurdu. (...) Nil lokantasında konuşarak, tartışarak yediğimiz akşam yemekleri, Dolces Restoran vardı, Asmalı Mescit'te. Oradaki yemeklerimizi unutamam." diyerek yazarla yaşadıklarını anlatan Hızlan, Sevim Burak'ı "hiç-

---

75 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 168.

76 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

bir zaman süflî bir görüntüye tahammül edemeyen, kitabında da, yazısında da, yaşamında da"[77] titiz biri olarak tanıtır.

Hayatı boyunca delidolu ve neşeli olan Burak, kişiliğinin derinlerinde hep bir yalnızlık ve kırılganlık yaşamıştır:

> "Kırılganlık meğerse bir özelliğiymiş. Oysa Sevim Burak'ı tanıma fırsatı bulanlar delidolu, çok canlı, elleri ve iri gözleri de konuşan, o kadar egzantrik bir kadını hatırlıyorlar."[78]

İleri'nin *Mach I'dan Mektuplar* adlı eserin ön sözündeki bu tespiti Burak'ın dilinde şu şekle dönüşür. S. Burak'ın aşağıdaki ifadeleri Selim İleri'nin tespitlerini desteklemekle birlikte hayattaki "domuz gibi pisliklerin arasına bir anda giren ve pislikleri koklayan biri" olduğunu da açıkça göstermektedir:

> "Aylarca sesimi çıkarmadan düş görürüm... Dünyadan uzak kendi içimde yüce evrende... Sesimi çıkarmam. Bir gün içinde, dayanılmaz özlemlerle sarsılırım...-Dünyayı görmek için- Dünyanın pis kokusunu duymak-Kötü bir söz işitmek için-O dışta yüzen pislikleri tekrar görmek-iğrenç insanların arasında ezilmek- O bilinen bayağılığı yaşamak için... Bunları birdenbire arıyan biriyimdir... O bilinen nefreti-Kin'i tekrar istiyen biri Domuz gibi pisliklerin arasına bir anda giren ve pislikleri koklıyan biriyimdir..."[79]

Yazarın, *Yanık Saraylar* adlı eseriyle topladığı beğeniye rağmen Sait Faik Armağanı'nı alamaması üzerine öfkelenip, kırılması ve yazarlık hayatına uzunca bir süre ara vermesi[80] de onun kırılgan mizacının önemli bir göstergesidir.

Kırılganlığını eserlerinde boyun eğen kadınların ruh dünyasına yansıtan Burak, kendi içinde bambaşka bir âlemdir. Yazar sanki neşe kabuğunun içinde ince bir hüzün barındırmıştır. Kırılganlık da bu hüznün bir parçasıdır. Bunun dışında Sevim Burak, detaycı, hayalperest, sert ve insanlardan uzak kalmayı seven bir mizaca sahiptir. Yazar bu mizacını oğluna yazdığı mektuplarda şöyle anlatır:

---

77 Aynı söyleşi.

78 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 16.

79 Aynı eser, s. 54.

80 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 14.

"Aslında ben insan olarak Necla'dan daha sertim. Biraz da insanlardan uzağım." "Onun için, hiç üzülme, ben de aynen senin gibi detaycı ve biraz da hayalperestim..."[81]

Mektuplarında, insanlara uzak olduğunu belirten yazar, bir başka mektubunda bu durumun sebebi olarak, insanlara ayıracak vakit bulamayışını gösterir.[82]

Anladığımız kadarıyla Burak, geniş halk kitleleri dışındakileri çok sevememiş, onlardan uzak kalmıştır. Fakat bundan dolayı, içine sürüklendiği boşluk ve yalnızlık onu hep üzmüştür. Bu durum satırlarına şöyle yansır:

"Haseki Hastahanesinde ameliyata girerken -Yanımda yalnız Elfe vardı- Ya ölüm ya inanç dedim -beni ölüme götüren, kalbimi büyüten- 20 yıllık yalnızlık olmuştur -İnsanların inandığı insanlar ölür fakat başka insanlar yaşar- insan başka bir insana, başka bir desteğe inanmak, tutunmak zorundadır."[83]

Burak'ın sürekli farklılık gösteren ruh ve zekâ yapısı ikinci eşi Ömer Uluç tarafından şöyle anlatılır:

"Yuvarlak bir zekâ, köşeli bir zekâdan her zaman daha müthiştir. Bir kere köşeli bir zekâ ve köşeli bir karakter keskindir, kesicidir ve katıdır. Ne biri, ne öteki, (ilk eşi Vivet Kanetti ve Sevim Burak) onlar birbirinden çok farklıdırlar. Zekâ ve yapı bakımından ben onların köşeli olduklarını sanmıyorum. Yuvarlak değil; akan, hareket eden ruhlar bunlar. Onun için iyi şeyler yapıyorlar. Her ne kadar Türkiye yeterince değerlerini anlamasa da... İkisini de anlayacaklardır bir gün... İkisi de çok ilginç onların."[84]

Yazarın bu değişken ve farklı yapısını içeren hatıralardan birini oğlu şöyle nakleder:

"Zamanında çok varlıklı bir ailenin kızıyla (Gümüşsuyu halılarının kızı) nişanlandım. Muhteşem bir tören yapıldı. Annem istemediği için Afrika kıyafetleriyle geldi nişana, protesto niyetine. Büyük skandal oldu. Ama hiçbir zaman o kızı kötülemedi. Annem beni bana anlatan biriydi. Sonra zaten kendi kararımla ayrıldım o kızdan..."[85]

---

81 Aynı eser, s. 122, 272.
82 Aynı eser, s. 165.
83 Aynı eser, s. 23.
84 Ş. İyinam, *"Türk Sanatı Gri, Ağır, Dramatik, Travmatik..."*, *Radikal*, 13.04.2002.
85 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.04.2004.

Karaca Borar bu ayrılığın ardından Amerika'ya giden ilk on iki mankenden birinin kızıyla beraber olur. Sevim Burak bu ilişkiyi destekler. Ancak, bu defa da kızın ailesi para meselelerini problem ederek, gençlerin ilişkilerini bitirir. "Mesela o aileye evinden bir çini soba verdi. Şunu anlatmaya çalışıyorum, desteklediği bir şeyde de sonuna kadar vardı. Ne yapabilirdi, evde çini soba vardı, onu verdi."[86] diyen K. Borar, aynı zamanda annesinin eli açık ve merhametli tarafını da vurgulamış olur.

Gerçekten yazar, itilmiş, ezilmiş, dışlanmış insanlara karşı da oldukça merhametlidir. Şefkat eli, homoseksüellere, travestilere kadar uzanmıştır. Bu konuda Karaca Borar'ın açıklamaları ilgi çekicidir:

> "Eve homoseksüelleri getirirdi, travestileri getirirdi. Çünkü acırdı onlara. Dışlanmışlıklarına, itilmiş, kakılmışlıklarına. Onlara ne bileyim. Kadıköy Çarşısı'nda Işıklar Han diye bir yer var. Hakkı'ydı adamın adı. Tek gözü kördü. O bizim evde duş falan alırdı. Yani halktan insanları çok severdi. Alaturkalığı sevmezdi ama halk insanını çok severdi."[87]

Sol görüşlü olan Sevim Burak solcuları ve gençleri çok sever. Ayrıca gençlere çok acır ve onlar için çok üzülür.

Yazar hayatı boyunca zengin olamamış, orta halli bir hayat sürmüştür. Parayla ilgili hep bir sorun yaşamıştır. Ya yeterince para kazanamamış, ya kazandığı yetmemiş, ya da "kocaları vermemiş"tir. Örneğin Ömer Uluç "hastane yatağında yani öldüğü yatakta Sevim Burak'la para yüzünden kavga etmiştir."[88]

Sevim Burak fazla olmasa da zaman zaman içki içer ve sarhoş olur. Ruhunda annesinden gelme bir Yahudi kanı vardır. Ve bu sebeple oğluyla beraber Yahudi Mezarlıkları'na giderler. "Tabi kendisi biliyordu bu durumu, Musevi olduğunu. Böyle bir bağın çok kuvvetli olduğunu annemin hayatından biliyorum."[89] diyen Karaca Borar, ilginçtir ki Yahudi olduklarını 30 yaşına girince öğrenebilmiştir.

---

86 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

87 Aynı söyleşi.

88 Aynı söyleşi.

89 Aynı söyleşi.

Sevim Burak kadere inanmayan, dua etmeyen biridir. Onun bu yönleriyle ilgili olarak oğlu şu bilgileri verir:

"Annem kesinlikle kadere inanmazdı. Kendi içinde benim kaderim ne olacak, benim kısmetimde bu varmış, böyle düşüncesi olmayan birisiydi. Ancak (o) hayatın yaşanılan ve etrafında gördüğü (eserlerine aldığı) talihsizlikler, yaşlı adamlarla evlendirilen genç kadınlar, bütün bunların getirdiği bu mahsuniyet ve bütün bu karamsarlıkların, bütün bu umutsuzlukların oluşturduğu bir hayata acıklı bir bakışın yansını üstlenmiştir bence. Ama buna kaderci bir bakış, kadere inanma falan diyemem. O inançlı bir kadın değildi. Dua etmezdi ama herhangi bir Müslümandan daha merhametli, parasını, bir anlamda yoksul, cinsiyetinden yoksul, parasından yoksul insanlara iki kuruşunun bir kuruşunu verirdi."[90]

Sevim Burak eserlerinde olduğu gibi hayatında da oldukça dağınıktır. "Çok dağınık bir kadındı, toplayamazdı, mizacında yoktu. Böyle bir, odalarda dantel olsun, perdemiz olsun, çiçek olsun derdi yoktu"[91] diyen Karaca Borar annesinin mizacının ipuçlarını verir.

Klasik müziği çok seven yazar, Rod Steaward ve Elton John dinler. Özellikle Rod Steaward'ın pürüzlü sesini sever.

Sevim Burak çok canlı ve heyecanlı bir kadındır. Katıldığı her aktivitede canla başla çalışır. Bu konuda oğlundan şunları öğrenmekteyiz:

"Çok heyecanlı, candan bir kadındı. Heyecanlarını belli ederdi. Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşunda Üsküdar ilçesine biz evden mobilyalar vermiştik. Çok candan her şeye katılırdı. Her zaman arkadaşlıklarında, dostluklarında düz, açıktı yani. Böyle dedikodu bilmem ne... Ben annemin dedikodu yaptığını hiç duymadım. Ya vakti yoktu, ya sevmezdi. Ya da öyle bir kadın değildi. Benle de ya komik şeyler konuşurdu ya da dünyayla ilgili, yazarlıkla ilgili, sinemayla ilgili bir şeyler yapardı. O kadar heyecanlı bir kadındı ki yaptığı her işte heyecanlıydı. İlişkilerinde de öyle."[92]

Yazarın bu heyecanlı yapısı Ömer Uluç'la ilişkilerine de yansır. Karaca Borar'ın bildirdiğine göre Ömer Uluç kavga esnasında gayet soğukkanlı bir laf söyleyerek çekip giderken, yazarın onun

---

90 Aynı söyleşi.
91 Aynı söyleşi.
92 Aynı söyleşi.

arkasından saatlerce bağırması, yine Burak'ın heyecanlı mizacındandır.

Bu hamarat kadının en çok sevdiği iki şey kuruyemiş ve güzel evdir. Güzel ev tutkusu ile sık sık ev değiştiren aile, çeşitli yalılarda oturmuştur.

Yazarın karakterini oluşturan en önemli özelliklerden birisi de titiz olmasıdır. Eserlerini hazırlarken bu titizlikle çalışmalarını uzun zaman dilimlerinde bitirebilen Burak, bu hususiyeti ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "O yazdığını, tekrar yeni baştan kendine göre değiştiriyorsun-Yani iki kere yazıyorsun. Hele benim gibi titiz, otantik, sinirli biri-Doyumsuz ve komplike olayları bir arada ele alan biri için ne demek olduğunu anlıyabiliyorsun sanırım."[93]

Sevim Burak bütün bu özellikleriyle beraber en çok da anne olması, ama annelik yapmamasıyla dikkati çeker. O, sanatına öylesine âşıktır ki âdeta oğlunu görecek, ona annelik yapacak hiç vakti olmamıştır. "O bildiğimiz manada anneliği yapamazdı, yapamadı da zaten. Ne yemek, ne ütü yapmayı bilirdi. Sanatıyla uğraşırdı."[94] diyen Karaca Borar, hep bir anne özlemi duysa da bu durumdan hiç şikâyet etmemiştir. Sevim Burak'ın oğlu olmak ona hep gurur vermiştir. Borar bu konu hakkında sorulan soruları da aynı gururla şöyle cevaplıyor:

> "Annem beni hiç dövmemiştir. İlkgençlik döneminde zaten hep kâğıtları, Ömer'le (Uluç) kavgalarıyla meşgul bir kadındı. Ben de sokaklarda büyüyen bir çocuktum. Fakat bundan en ufak bir serzenişle bahsetmiyorum çünkü son derece mutluydum. Odam, gramofonum vardı, annem yatağa radyo ile girmeme bile izin verirdi. Zaten öyle şeylere hiç karışmazdı. Annelik gibi bir tasası yoktu, o Sevim Burak'lık yapıyordu. Çok şanslı olduğumu düşünüyorum. Başka bir annem olsaydı herhalde bayağı problemli bir çocuk olurdum. Amerika döneminde ise onun sevgilisi, babası gibi olmuştum. Bir mektubunda benim için "hayatımdaki tek erkek" dedi. Demeyebilirdi de ama dedi."[95]

---

93 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 198.

94 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.03.2004.

95 Aynı yer.

Oğlunun bu açıklamalarını Sevim Burak da doğrular gibidir. Yazarın külliyatında dikkatimizi çeken bazı kâğıt parçalarındaki ifadeleri, onun konuyla ilgili duygu ve düşüncelerini ortaya koymaktadır. "BİR İNSAN KENDİNİ OYALAYAN BÜTÜN MECBURİYETLERİNİ BİR YANA BIRAKIR VE TEK SAHAYA ÇEKİLEREK ORADA YÜKSELİR."[96] diyen yazar annelik mecburiyetinden uzak olduğunu vurgular. Ancak bu yazının devamında yazar, sorumluluklarından ve onları yerine getirememesinden üzüntü duyduğundan da bahsetmiştir.

Ne var ki onun bu çeşit üzüntüleri, yıllar sonra oğlunun "Annemle ben pek sarılmazdık birbirimize. Elini tutturmazdı bana. Bazı çocuklar var şimdi, ben görüyorum. 'Anneciğim' diye atlarlar falan. Bizim öyle fiziksel temasımız hiç olmazdı."[97] demesini engelleyemeyecektir.

Sevim Burak farklı mizacıyla dikkati çektiği kadar, ilgi duyduğu nesneler ve bunların hayatında edindikleri yerle de ilginç bir sanatçıdır. Zira yazar ilgilendiği, merak ettiği hemen her şeyi eserlerine yansıtmakta ve hayatının belirli dönemlerini onlara ayırmaktadır. Bu bağlamda S. Burak'ın ilgi alanları antika eşya, gemi, hayvan, yarış arabası ve sinema olarak belirlenebilir. Bunları kısaca ele alalım:

a. Antika Merakı: Sevim Burak hayatı boyunca antika eşyalara çok meraklı olmuştur. Bu merakı gördüğü hemen her antika eşyayı alacak düzeye ulaşır. Hatta oğlunun, ihtiyaçları için gönderdiği paralarla bile antika eşya alır.[98]

Yazarın bu eski eşya tutkusu maddî sıkıntılar çekmesine sebep olur. Yakın arkadaşları, dostları bile onu bu çılgınca meraktan vazgeçiremezler. Özellikle Üsküdar Çarşısı'nda dükkânı olan Hakkı Usta ile bu merakından dolayı dostluk kurmuştur.[99]

---

96 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan kendi ifadelerinden alınmıştır.

97 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

98 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.03.2004.

99 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 48.

Sevim Burak bir dönem eşi Ömer Uluç'la onun görevi sebebiyle Afrika'ya gitmiştir. Buradan da antika eşyalar, çeşitli biblolar toplayan yazar, 1978 yılında Afrika dönüşü bunları Galeri Baraz'da sergiler. Türkiye'deki ilk orijinal Afrika Sanatı Sergisi olan bu sergi, Kara Kıta'nın inançlarını simgeleyen sayısız mask, heykel ve batiklerle doludur. O dönem bu sergiyi gezen Zeynep Oral dikkat çeken bazı parçaları şöyle anlatır:

> "İşte Afrika büyülerinin somut örnekleri: İbo kavminin ölü kadınlarını temsil eden masklar: Kötü ruhları kovmaya yarıyor. Ötede Yoruba kavminin bir heykeli hastalıklar iyileştirmek için... İşte ailenin bütünlüğünü sağlayan bir heykel (aile reisi çevresine, başına, omuzlarına, ayaklarının dibine, kadınlarını, çocuklarını ve aileye ait olan hayvanları almış.)... İşte Gana'daki bir kavmin totemi: Tanrı-Kuş ya da Kral-Kuş. Kanatlarını germiş öyle bir görkemli duruşu var ki, insanoğlunun kibiri bunun yanında hiç kalır... İşte Hausa kavminden bir av sahnesi... Birliğin korunması, yanlışı olanın cezalandırılması, genç kızın bekâretini kaybetmesi, ya da erkeğin ergenliğe ulaşmasıyla ya da bereketli bir hasat mevsimi için masklar, heykeller..."[100]

Bu açıklamalar bize, yazarın öykülerinde kullandığı bazı sembollerin bu maske ve heykellerle ilintili olduğunu düşündürmektedir.

Öte yandan çevresindeki insanlara bu eşyaları alırken mutlu olduğunu, sıkıntılarından kurtulduğunu anlatan yazar, bunlardan öyküler çıkartacağını da söylemiştir. Gerçekten de çeşitli öykülerinde bu antika eşyalar başrolü oynamaktadır. Özellikle *"Sedef Kakmalı Ev"*de Üsküdar Çarşısı, burada satılan eşyalar ve satılmaya kıyılamayan sedef kakmalı bir sehpa işlenmiştir.

b. Gemi Merakı: Küçük yaşından beri kaptan bir babanın hatıralarıyla büyümesi, adını bile bir gemiden alması, yazarı gemilere meraklı hale getirmiştir. *"On Altıncı Vay"*, *"Bremen Vaporu"*, *"Osmanlı Bankası"* gibi bazı öykülerinde gemi, vapur ve gemicilik terimlerini işlemiştir. Yazar gemilere olan tutkusunu şöyle anlatır:

> "Gemilerle konuşuyor, gemilere laf atıyor onlarla köpekmiş, insanmış gibi diyalog kuruyorum. Her biri gerçekten de insanlara-

---

100 Z. Oral, *"Afrika Büyüleri"*, *Milliyet*, 12.03.1978.

tanrılara-Tarih öncesi ejderhalara-mitolojik hayvanlara-yarı tanrılara benziyor."[101]

Burak 1981 yazını oğlunun maddî desteği ile Aslanlı Yalı'da geçirir. Burada bulunmak denize ve gemilere yakın olmak demektir. Bu da yazarı çok mutlu eder. Öyle ki bir vapur öyküsü ya da romanı yazmayı ister: "Vaporları da insan gibi görmeye başladım galiba. Bir vapor hikâyesi, romanı başlıyor demektir."[102] Fakat Burak böyle bir romana hiç başlayamaz.

c. *Hayvan Merakı:* Evinde Titi adında bir kedi besleyen yazar, her türlü tehlikesini bilmesine rağmen bu zevkinden vazgeçmez. S. Burak'ın kedi sevgisini bilen Karaca, Amerika'dan annesi ve kız kardeşiyle beraber Titi'ye de hediyeler gönderir.[103]

Yazar *"Sedef Kakmalı Ev"* adlı öyküsünde de Nurperi Hanım'la kedinin kaderini aynı çizgide buluşturur. Yazara göre kediler de kadın kahramanları gibi çaresiz ve yalnızdır. Yine *"Osmanlı Bankası"*nda da yazarın ifadesiyle "zavallı Yahudi kediler" kasap önlerinde dolaşırlar.

Burak aynı zamanda köpekleri de çok sever. "Onun hastalıklarında bile mesela kıl yutmaması lazım, ama olmaz. (O) köpek severdi."[104] sözleriyle Karaca Borar da annesinin bu merakını belirtir.

d. *Yarış Arabası Merakı:* Yazar *Ford Mach I* adlı romanını yazabilmek için Ford Corver marka bir araba alıp, yarışlara katılmayı isteyecek kadar arabalara meraklıdır.

Sevim Burak'ın bu ilk arabası, oğlunun anılarına da yansır. "Bir arabamız olsun çok isterdik. Ben de o zamanlar ortaokul ya da liseye gidiyordum. Ben de tabi ilk arabam olsun diye çırpınıyorum. Evdeki halıyı sattık beraber, iki arkadaş, iki kafadar. Ben de çok gençtim tabi. Hiçbir şey bilmiyorum arabalar hakkında. Gittik en alınmayacak arabayı aldık. Corver. Corver Amerikalıların yüz karası bir araba. Yani Amerika araba sanayisinde binlerce

---

101 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 179.
102 Aynı eser, s. 145.
103 Aynı eser, s. 73.
104 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

model var. Bir iki model "Lemon" yani kötü. Bunlardan bir tanesi... Arkadan motor, hava soğutmalı falan. Aldık ama o arabayla boğuştuk, tamircilerle uğraştık."[105] diyen Borar, annesinin, bilgisi olmasa da araba tutkusundan bahseder.

Özellikle romanında kullanmak üzere arabalar hakkında bilgi edinmek isteyen yazar, Bağdat Caddesi'nde yarışan bütün arabaları araştırır, oğlundan bunlar hakkında resim ve bilgi göndermesini ister.

> "Oğlum, bu yarış arabalarına, Ya da son model arabaların hava atınalarına-Newyork'ta adı geçen isimlere-Araba üstlerine yazılan edebiyata ait ne biliyorsan bana yaz. Bu roman senin katkınla gelişti."[106]

e. Sinema Merakı: Yazar 1981 yılında Konak sinemasında Robert de Niro'nun Taksi Şoförü (Taxi Driver) isimli filmini izler. Bu filmden çok etkilenen sanatçı, buradaki Traves karakterini biraz *Sahibinin Sesi*'ndeki Bilâl'e benzetir.

Yine Robert de Niro'nun Avcı (The Hunter) filminde de Traves'e benzer bir tip çizilmiştir. Ona göre her iki filmde de çok sert gerçekler vardır. Silah kullanılması, silahla oynanması gibi.[107]

Çevresindeki her şeye bir öykü malzemesi olarak bakan yazarın Taksi Şoförü ve Avcı filminden etkilenmesi, izlediği kahramanları, eserlerindeki figürlere benzetmesi ya da bunlardan yeni öyküler üretmesi olağandır.[108]

---

105 Aynı söyleşi.

106 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 190.

107 Aynı eser, s. 134, 189.

108 Yazarın *Mektuplar*'da ısrarla üzerinde durduğu bu iki filmi güçlükle ele geçirip izledik. Özellikle Martin Scorsese yapımı Taksi Şoförü filmi bizi gerçekten yazarın dünyasına götürdü. Başrollerini Robert De Niro (Traves) ve Judie Foster (Ires)'ın paylaştığı bu filmde âdeta Sevim Burak'a ait hikâyelerin tadını aldık. Traves'in günlük tutarak Tanrı ile konuşması, kopacak tufanın sokaktaki pislikleri temizleyeceğine inanması bize Tevrat'ı hatırlattı. Yalnızlık içindeki Traves'in kendini devlet ajanı zanneden bir şizofreni hastası olması, Burak'ın kahramanlarından bazılarının önemli özelliklerindendir. Yine aynı kişinin kelimeleri değiştirerek kullanması (düzenlemek yerine düzezenlemek gibi), Sevim Burak diliyle ilintilidir. Şoför Traves'in denizci olması, taksilere ilgi duyması da yazarın önemli yönlerini anımsatmaktadır.

1.6. Ölümü

Sevim Burak henüz 10 yaşındayken Kuzguncuk'ta uzun süre ıslak mayoyla durmuş, bu da onun kalp romatizması geçirmesine yol açmıştır. Kalp romatizması geçiren insanların kendilerine iyi bakmazlarsa ileride kronik kalp hastası olması kaçınılmazdır. Yazar da bu kaçınılmaz sona uğramıştır.

1970'li yılların başında hastalık ciddî şekilde yeniden kendini gösterir. Rahatsızlık ilk önce yazarın mizacını etkiler. Onu sıkıntılara sokar ve ardı arkası kesilmeyecek bir tedavi dönemi başlar. Burak'ın hastalığı başladığında kızı Elfe Uluç küçüktür. Yıllar sonra annesinin ardından onun rahatsızlığını öğrenmenin kendisini şaşırtmadığını söyleyecektir. Annesinin müthiş mizahının, neşesinin, parlak kişiliğinin içinden zaman zaman fışkırıveren aşırı, öfkeli davranışlarında o zaten hep hasta, yaralı bir hayvanın can havliyle etrafa atılışını sezmiştir.[109]

S. Burak 1974'te ikinci eşi Ömer Uluç'la gittikleri Avrupa gezisinde muayene olur. Yazarın rahatsızlığı ilerlemiştir. Bu dönem biri Paris'te diğeri, Londra'da olmak üzere iki katater ameliyatı olur. Ancak bu yeterli değildir. Kalp kapakçığı bir an önce değişmelidir. Ameliyat olması için gerekli olan paranın miktarı ise çok büyüktür. Bu paranın toparlanamaması ve biraz da Burak'ın ameliyattan korkması yüzünden operasyon dört yıl gecikir.

Yazarla kızı Elfe 1976'da Londra'ya giderler. Londra üzerinden Afrika'ya geçilecektir. Çünkü yazarın eşi Ömer Uluç, Birleşmiş Milletler Çevre Plânlama Uzmanı olarak Lagos'a atanmıştır. Yazar Nijerya'ya ve Afrika'ya orada kaldıkları bir buçuk yıl içerisinde hayran kalır. Buradaki izlenimlerinden dolayı 1976-78 yılları Burak'ın yazarlık hayatında bir dönüm noktası sayılabilir. Âdeta ölüme yaklaştığını hisseden yazar, büyük bir keşif duygusuyla on yıllara bedel bir dönem yaşar.

Bu sıralarda yazarın sağlık durumu gittikçe kötüleşmektedir. Artık Londra'ya gidip ameliyat olmalıdır. Fakat rahatsızlığı uçakla gitmesine engeldir ve Burak otobüse binmek zorunda kalınca,

---

109 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 15-16.

Limasollu Naci İngilizce Yaz Okulu'na kaydolur ve kızı Elfe ile birlikte bir öğrenci otobüsünde Londra'ya gelir.[110]

Sevim Burak 1978'de[111] Nijerya dönüşü Londra'da Hammersmith Hastanesi'nde ameliyat olur. Bu ameliyatta kalp kapakçığı değiştirilir. Ameliyat riskli olduğu için nekahet döneminin çok dikkatli geçirilmesi gerekmektedir. Fakat Sevim Burak doktorların tavsiyelerini dinlemez ve İstanbul'a döner.

O yıllarda İstanbul'da yakıt sıkıntısı vardır ve yazarın yaşadığı ortam sağlığını tehdit eder durumdadır.[112] Burak bu olumsuz şartlara daha fazla dayanamaz ve felç geçirir. Kendini toparlaması bir buçuk yıl sürer, bu arada 1980 yılında Ömer Uluç'tan ayrılır. Sağlığı iyice bozulan Burak, aynı yıl Haseki hastanesine yatırılır ve tekrar katater ameliyatı olur.[113]

Yazar bu ameliyatlar dizisine başlamadan önce hayattan umudunu kesmeye başladığı 1977 yılında vasiyetini hazırlamıştır. Kadıköy 2. noteri Enver Durmaz'ın imzasıyla 30.05.1977 tarihinde hazırlanan vasiyetnamede Burak, "bilcümle menkul ve gayrimenkul mallarını, taşıt vasıtası, mücevherat, nakit para, esham ve tahvilatının tamamının yarı yarıya oğlu Ali Karaca Borar ve kızı Elfe Uluç"a verilmesini ister.[114]

S. Burak'ın yorgun kalbi bu ameliyatlara daha fazla dayanamaz. Oğluna: "Sağlığım için yaşamak bile yeter. Kör, kambur, topal olmaya razıyım yeter ki ölmeyeyim."[115] diyerek yaşama tutunmaya çalıştığı 30 Aralık 1983'te, bitmiş pek çok metninin yayımlandığını göremeden, ardında tamamlanmasına çok az

---

110 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 31.

111 Ameliyat tarihini Ömer Uluç 1977 olarak vermektedir. Bk. N. Oktay, *"Bu Mektuplar Sevim Burak'a Kötülük Ediyor"*, *Milliyet*, 07.04.2004. Fakat Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşide bu tarihin 1978 olduğu tespit edilmiştir.

112 Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 21-28.

113 Ayrıca yazar 12.09.1980 ile 17.10.1980 tarihleri arasında Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nde 17 numaralı koğuş ve 6 numaralı yatakta tedavi görür. Bu tedavi sırasında doktoru M. Salih Yıldırım'ın verdiği rapor için bk. YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 136. Yine doktor O. Ferit Güvenç'in yazarın hastalığına yönelik verdiği rapor için bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 66.

114 Ayrıntılı bilgi için bk. YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 133.

115 Aynı eser, s. 99.

kalmış bir roman *(Ford Mach I)*, ve yazılacak daha çok sayıda eserin hayalini bırakarak İstanbul'da hayata veda etmiştir.[116]

Oğlu Karaca Borar'ın ifadesiyle, "Sevim Burak'ın kefeni, senelerce hain bir inatla işlenmiş, sonradan masalara serilip üzerinde ağlanmak üzere son çiçekleri hastane günlerinde gergeflenmiştir.[117]

Sevim Burak her ne kadar Musevi olsa da vasiyetinde defni ile ilgili bir açıklama bulunmadığı için oğlu, kızı ve yakın dostları tarafından 5 Ocak 1984 Perşembe günü, Kuzguncuk Camii'nde kılınan öğle namazından sonra Nakkaştepe Mezarlığı'nda toprağa verilir.[118] Bu gösterişsiz, sade cenaze töreni Selim İleri'nin ağzından şu cümlelerle anlatılır:

> "Sessiz, saygılı bir cenaze töreniydi. Salâh Birsel'in o kadar üzgün bakışları gözümün önünden gitmez. Bir avuç sanatçı katılmıştı. Kuzguncuk'ta bir cami ile bir kilisenin, anlayış, kardeşlik gibi yan yana varolduğu avluda, sokak arasında, güney rüzgârının kış gününü ilkyaza çevirdiği havada, *Yanık Saraylar* yazarından öncesiz sonrasız ayrıldık."[119]

Burak'ın edebiyat dünyasından bu ani ayrılışı mezar taşına, o çok sevdiği, hayatı pahasına vazgeçmediği öykülerinden bir parça ile yansımıştır. Hayatını sanatıyla paylaşan Sevim Burak ölümünden sonra da sanatıyla beraber olmuş, kendi ifadesiyle "koca kuş"un yanında yerini almıştır. Yazarın en çok sevdiği öyküsü *"Büyük Kuş"*tan alınan şu bölüm mezar taşına yazılmıştır:

"SENİ GÖRÜYORUM
    ORDASIN
AĞACIN ALTINDASIN
NEFES ALMIYORSUN
    GÖZLERİN AÇIK
UPUZUN YATIYORSUN

---

116 Aynı eser, s. 147.

117 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 11.

118 *Milliyet*, 04.01.1984. Yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünde Zembul figürü Musevi olmasına rağmen Müslüman gibi gömülmek ister. Muhtemel yazarın çocukları da buradan hareketle, annelerini Müslümanların usulleriyle toprağa vermiştir.

119 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 174.

KOCA KUŞUN YANINDA
UYUYORSUN"
(A. HİSARI 1963)[120]

[120] YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 141. Ayrıca bk. "Ekler".

II. BÖLÜM

2. ESERLERİ

Türk Edebiyatının fantastik öykücülerinden olan Sevim Burak'ın farklı türlerde yazılmış eserleri bulunmaktadır. Bunları, *"Öykü"*, *"Tiyatro"*, *"Roman"* ve *"Anı-Mektup"* olarak incelemek mümkündür.

2.1. Öykü

1950 yılında çeşitli gazete ve dergilerde öyküleri yer almaya başlayan Sevim Burak'ın aşağıda görüleceği üzere yayımlanmış üç öykü kitabı bulunmaktadır.

a. Yanık Saraylar

Yazarın edebiyat çevrelerince tanınmasını sağlayan ilk öykü kitabı *Yanık Saraylar*'ın birincisi 1965 yılında olmak kaydıyla toplam dört baskısı yapılmıştır.[121]

---

[121] Eserin ilk basımı Türkiye Basımevi tarafından, yazarın ikinci eşi Ömer Uluç'un kapak tasarımı ile yapılmıştır. *Yanık Saraylar*'ın ilk iki basımı için Memet Fuat şu hatıralarını nakleder: "1965'te De Yayınevi'ndeyken Sevim Burak'la Ömer Uluç'un Karaca Ofset'te yaptırdıkları ilk basımın heyecanını oldukça yakından yaşamış, basımevinin sınırlı olanaklarından en iyi sonucu çıkartma çabalarını neredeyse günü gününe izlemiştim. *Yanık Saraylar*'ın ikinci basımını ise, 1983'te, Adam Yayınları'nın olanaklarından yararlanarak Sevim Burak'la birlikte yapmıştık: Noktası, virgülü, çizgisi, büyük harfi, italiği, boşlukları, basamakları, her şeysinin üstünde, akıllara sığmaz bir titizlikle durarak... inanılmaz bir çalışmaydı... Benim yaptığım teknik adamları zorlayıp onun isteklerinin gerçekleştirilmesini sağlamaktı. Bir yazarın işine böylesine titizlikle yaklaşmasına büyük saygı duyuyordum.
Kısacası, yazılarında görselliğe çılgınca önem veren bir yazardı Sevim Burak..." Bk. M. Fuat, *"Yazara Karşı Tasarımcı"*, *Cumhuriyet*, 23.02.1994. Çalışmamızda orijinaline sadık kalınarak YKY tarafından hazırlanmış ilk baskısını kullandığımız eserin diğer baskıları "Kaynakça"da gösterilmiştir. Toplam dört basım yapan *Yanık Saraylar*'ın bu baskılarının ilk ikisi yazarın düzenlemesi ile yayınlanmışken üçüncü baskıda Nisan Yayınları bu düzeni bozmuştur. Sevim Burak'ın bütün eserlerini içerecek bir dizi başlatan Nisan Yayınları, bu dizinin tasarımını Bülent Erkmen'e vermiştir. Erkmen yazarın, büyük küçük harflerle, sözcüklerle bilinçli olarak yaptığı görsel düzenlemeyi bozarak kendine göre alt alta sıralamıştır. Örneğin, *Yanık Saraylar*'ın 1965 ve 1983 baskılarındaki ilk satırlar şu şekildedir:

"DEMİR KAPIDAN GİRDİLER
YEŞİLKÖY
YOL
KADIN
Uğraş düzeninin koridorlarından geçtiler
Artları sıra yürüdü
Odalar
Pencereler" Bk. Sevim Burak, *Yanık Saraylar,* 1. bs., s. 25; 2. bs., s. 27.
Yazarın bu cümleleri Bülent Erkmen düzenlemesiyle şu şekle bürünmüştür:
"Demir kapıdan girdiler
Yeşilköy
Yol
Kadın
Uğraş düzeninin koridorlarından geçtiler
Artları sıra yürüdü
Odalar
Pencereler" Bk. Sevim Burak, *Yanık Saraylar,* 3. bs., s. 45.
Bu ve buna benzer birçok düzenleme hatasını içeren bir yazı için bk. M. Fuat: *"Yazar ile Tasarımcı",* s. 237-258.
Bülent Erkmen'in yazarın *Yanık Saraylar* eserinde uyguladığı düzenlemeler için yaptığı yorum oldukça ilginçtir: "28 yıl önce 1. baskıda, 11 yıl önce 2. baskıda yapılanları tekrar etmek yerine, yazarı anlama, yeniden yorumlama, bugüne uyarlama temel tasarım kararı oldu." Bk. B. Erkmen, *"Memet Fuat'ın Bir Yazısı Nedeniyle Kitap Tasarımı ve Sevim Burak Kitapları Üzerine Bazı Notlar", Cumhuriyet,* 05.03.1994.
Erkmen, bu açıklamasının Burak'ın biçime olan aşırı özenini bilenlerce kabul edilmeme ihtimalini düşünmüş olacak ki düşüncelerini bir örnekle de pekiştirir: "Yakın bir dostumda Stravinsky'nin *'İlkbahar Ayini'*nin 9 ayrı yorumu var. Bunlar onun kayda geçmiş yaklaşık yüze yakın yorumundan beğenerek seçtikleri. Kendisini en çok etkileyen 1-2 yorumu daha sık dinliyor. En az dinlediği ise Stravinsky'nin kendi yorumu." Bk. Aynı yer.
Müzik eserlerinde uygulanabilecek bu yöntem öykü üzerinde istenilen sonucu vermeyebilir. Özellikle Sevim Burak gibi üslûp ve biçim unsurlarıyla ön plana çıkan bir yazar için bu uygulama pek doğru olmasa gerektir.
Turan Oflazoğlu'nun verdiği bir örnek bize bu konunun önemini bir kere daha gösterir: "Anlatıldığına göre Ibsen, oyunlarından Biz Ölüler Uyarınca'yı pek sever, üstüne titrer. 'Bu oyunu bir ben anlarım bir de Tanrı' dermiş dostlarına. Ölümüne yakın, tiyatroda modern akımlar dönemi başladığında, bu oyunu da yepyeni bir yorumla sahneler yönetmenlerden biri. İlk gece Ibsen de davet edilir. Gösteri sona erdiğinde, 'Üstat, nasıl buldunuz oyunu?' diye sorulur yazara. Şaşırmış, dalgınlıktan kurtulmaya çalışan Ibsen'in verdiği karşılık: 'Oyunu yalnız Tanrı anlıyor artık.' olur." Bk. T. Oflazoğlu, *Mutlak Avcıları,* s. 122.
Sonuç olarak Erkmen'in öyküde yaptığı bu düzenleme başarılı olmamış, Burak'ın vermek istediği özelliklerin yok olmasına sebep olmuştur. Eserin dördüncü baskısını üstlenen Yapı Kredi Yayınları yazarın düzenlemesine sadık kalıp, birinci baskıdaki hali ile *Yanık Saraylar*'ı yayınlamıştır.

Eser altı ayrı öyküden oluşmaktadır. Bunlar; *"Sedef Kakmalı Ev"*, *"Pencere"*, *"Yanık Saraylar"*, *"Büyük Kuş"*, *"Ah Ya'Rab Yehova"* ve *"Ölüm Saati"* adlı öykülerdir.

b. Afrika Dansı

Yazarın 1976 yılında Nijerya'ya yaptığı bir seyahat sonucu ortaya çıkan ikinci öykü kitabı *Afrika Dansı*, onun öykücülüğünde yeni bir atılımdır.[122] Eser 1982 yılında Adam Yayınları tarafından basılmıştır.[123] Kapağını dönemin önemli ressamlarından Sarkis'in[124] hazırladığı *Afrika Dansı* beş uzun, altı kısa öyküden oluşmaktadır. Esere adını veren *"Afrika Dansı"*, *"Bir Gece Yemeği"*, *"Foto Febüs"*, *"Osmanlı Bankası"* ve *"On Altıncı Vay"* kitaptaki en hacimli öykülerdir. Bunların yanı sıra *"Bremen Vaporu"*, *"Ayakkabıcı Bürjeni"*, *"Terzi Kalivrusi"*, *"Sainte Pulcherie"*, *"Bir Evlilik"* ve *"Ümmü Gülsüm"* adlı kısa kısa (minimal) öyküler ise eserde birer sayfalık yer kaplamaktadır. Yazar bu kitabında farklı bir montajlama yöntemi kullanarak *"Foto Febüs"* ve *"Bir Gece Yemeği"* adlı öyküleri, iki ayrı öyküyü birleştirerek oluşturmuştur. Daha sonra *Palyaço Ruşen* adlı eserine alınan *"Tavuskuşları ve Kartallar"* ile *"Ekilenler"* değişik bir yöntemle birleştirilip *"Foto Febüs"* oluşturulmuş, aynı işlem *"Yalnızlık"* ve *"Sır"*a da uygulanıp *"Bir Gece Yemeği"* ortaya çıkarılmıştır.[125]

Sonuç olarak iki öykünün içine gizlenen bu dört öyküyü de dâhil edersek yazarın *Afrika Dansı* adlı eserinde toplam 15 öykü bulunmaktadır.

c. Palyaço Ruşen

Sevim Burak'ın ardında bıraktığı, diğer iki kitabına girmeyen öykülerinden ölümünden sonra oluşturulan *Palyaço Ruşen* Nisan Yayınları tarafından 1993 yılında yayınlanmıştır.[126]

---

122 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 32.

123 "Kaynakça"da görüleceği üzere eserin sadece bir baskısı yapılmıştır.

124 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 224.

125 Bu konuda ayrıntılı bilgi için çalışmamızın "Kısa Kısa (Minimal) Öyküleri ve Öykü Taslakları" bölümüne bakılabilir.

126 *Palyaço Ruşen*'in ayrıntılı künye bilgileri için "Kaynakça"ya bakılabilir.

Bülent Erkmen'in düzenlemeleriyle hazırlanan bu çalışma, 14 öyküyü içermektedir. Daha doğrusu *Palyaço Ruşen,* 8 öykü, 6 öykü taslağı ve bir de şiirden oluşmaktadır.[127]

Ayrıca yazarın fantastik dünyasının kaotik görünümünü sergileyen[128] *"Mut"* adlı öykü, *Palyaço Ruşen*'e alınmadan önce yazar tarafından *Türk Dili* dergisinde yayınlanmıştır. Öykü düzenine oldukça önem veren Burak'a rağmen, Bülent Erkmen bu öyküyü *Palyaço Ruşen'*e, düzenini bozarak dâhil etmiştir.[129]

---

127 Bize göre; *"Tavuskuşları ve Kartallar", "Ekilenler", "Yalnızlık", "Sır", "Mut", "Palyaço Ruşen", "Kurtla Avcı", "Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"* yazar tarafından tamamlanmış öykülerdir. Fakat *"O Mami O Mami Blue", "Sanatçı Elbisesi", "Bekâr", "Eski Ateş", "Seyahat Esnasında"* ve *"Takvim Altı Yazıları"* henüz bitirilmemiş, taslak halinde yazılıp bırakılmış parçalardır. Esere "hikâye ve hikâye parçası" (Bu cümle için bk. S. Burak, *Palyaço Ruşen,* s. 4) olarak alınan *"Ajda Pekkan"*, Selim İleri'nin tespitlerine göre yazarın ölmeden önce yazdığı son şiiridir. Bk. S. İleri, *"Edebiyatımızda Bir Primadonna"*, s. 21. Fakat aslında bu metin, "İki Yabancı" adını taşıyan bir şarkı sözüdür. 1967 yılında Ajda Pekkan'ın Regal Plak'tan çıkan 45'liğine aldığı bu şarkının sözleri Fecri Ebcioğlu'na, müziği ise Charles Fingleton ile Bert Kaempfert'e aittir. Bk. sozluk.sourtimes.org/show.asp=ajda+pekkan+sarkilari (12.02.2006) Yazarın bazen hikâye çalışmalarını oluşturmak için çeşitli malzemeler topladığını bilmemiz, bize bu şarkı sözünün bir hikâyede kullanılmak için not edilmiş olabileceğini düşündürdü. Burak'ın şarkı üzerinde yaptığı alfabetik düzenlemeler de dikkat çekicidir. Metnin harf değişiklikleri yapılmış şekil için bk. S. Burak, *Palyaço Ruşen,* s. 117-118.

128 F. Andaç, *Edebiyatımızın Yol Haritası*, s. 307.

129 Yazarın *Türk Dili*'ne verdiği öyküde büyük harfler, satır kaymaları uygulanırken aynı düzen *Palyaço Ruşen*'e alınan metinde korunmamıştır. Örneğin:

"Yahu bırakın şu MUT
VERMEM EVİMİ
VER EVİNİ
VERMEM
OLDU
NE OLDU
Yahu bırakın şu OLDU
Hiçbir şey olmadı
VERMEM EVİMİ." Bk. S. Burak, *"Mut"*, s. 300.

"Yahu bırakın şu mut
Vermem evimi
Ver evini
Vermem
Oldu
Ne oldu
Yahu bırakın şu oldu

2.2. Tiyatro

Yazarlık serüvenine öykü ile başlayan Sevim Burak tiyatro alanında da eserler ortaya koymuştur. Aşağıda görüleceği üzere yazarın üç tiyatro eseri bulunmaktadır. Ancak Burak'ın ölümünden sonra bazı öykü ve eserleri de tiyatroya uyarlanmıştır. Bunları da "Başkalarınca Sahneye Uyarlanan Eserleri" başlığı altında değerlendireceğiz. İleride yazarın tiyatro eserlerini ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz için burada genel hatları ile vereceğiz. Fakat Burak'ın başkalarınca sahneye uyarlanan eserlerine tekrar dönülmeyeceğinden onları biraz daha ayrıntılı ele alacağız.

a. Sahibinin Sesi

Sevim Burak *Yanık Saraylar* adlı eserinden tam 17 yıl sonra 1982'de *Sahibinin Sesi* adlı oyunu kaleme almıştır.[130] Eser Burak'ın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünün oyunlaştırılmış biçimidir.

İki perdeden oluşan dram, ilk olarak İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 1985 yılında sahnelenmiştir.[131] Ardından Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi'nde Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu tarafından 1995 yılında perdeye taşınır.[132] Aynı eser, 1996'da Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde de oynanır.[133]

Sahibinin Sesi ilk olarak 1982 yılında Adam Yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır.[134]

b. Everest My Lord

Sevim Burak tarafından "3 perdelik roman"[135] olarak nitelendirilen *Everest My Lord* 1983'te yazılmış bir tiyatro eseridir.[136]

Hiçbir şey olmadı
Vermem evimi." Bk. Sevim Burak, *Palyaço Ruşen*, s. 52-53.

130 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 40.

131 E. Ayhan, *"13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya da Bir Yankı"*, s. 59.

132 html/summer2004/tiyatro/oyunlar (20.03.2006).

133 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 93.

134 Çalışmamızda ilk baskısını esas aldığımız eserin diğer baskıları ve ayrıntılı künye bilgileri için "Kaynakça"ya bakılabilir.

135 S. Burak, *Everest My Lord - İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*, s. 7.

136 Eser 1984'te Adam Yayınları tarafından kitaplaştırıldığı zaman Memet Fuat esere şöyle bir not koymuştur: "Sevim Burak "Bir piyes tasarısı" olarak başladığı ama

Oyun çeşitli değişikliklerle Naz Erayda ve Bülent Erkmen'in düzenlemeleri ile ilkin 1997 yılında 9. İstanbul Tiyatro Festivali'nde Cihangir Parkı'nda sahnelenmiştir.[137] Ardından yine aynı kadro ile eser 1998 yılında Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde gösterime girmiş ve sekiz kez oynanmıştır.[138]

Üç perdeden oluşan bu dram çalışmasının birinci baskısı 1984 yılında Adam Yayınlarınca yapılmıştır.[139] Son olarak 2006 yılında Yapı Kredi Yayınları eseri yazarın diğer bir tiyatrosu olan *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'la birlikte yayımlamıştır.

c. İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar

Sevim Burak'ın üç perdelik dramı *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* 1983 yılında yazılmıştır.[140]

Oyun ilk olarak 1990 yılında Bilsak Tiyatro Atölyesinde sahnelenmiştir. Çeşitli defalar sahnelenen oyun ilk gösterildiğinde ciddî yankılar uyandırır.[141]

Oyun Amerikan Kız Koleji tarafından da sahnelenmiştir. Ancak burada piyes kahramanı "Nıvart", "Belkıs" olarak canlandı-

---

sonradan "roman" diye nitelemekte direndiği, yazılışını uzaktan uzağa izlediğim *Everest My Lord*'u temize çekilmiş bir "metin" olarak arkasında bıraktı." S. Burak, *Everest My Lord,* s. 4. Yazarın dilin ve resmin bütün imkânlarını kullanarak hazırladığı bu eser bizce, teknik bakımından tiyatroya daha yakındır. Kurulan diyaloglar, oyuncu listesinin verilmesi, oyuncuların hareketlerinin açıklanışı gibi sebepler bizi bu düşünceye sevk etmiştir. *Everest My Lord*'un sahnelenmesi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. www.kultursanat.htmlkultursanat3.com (20.12.2005).

137 *"Metin-Mekan-Ses", Milliyet,* 22.05.1997.

138 *"Ne Nerede?", Hürriyet,* 08.02.1998.

139 Çalışmamızda ilk baskısını esas aldığımız eserin diğer baskıları ve ayrıntılı künye bilgileri için "Kaynakça"ya bakılabilir.

140 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak,* s. 147.

141 "Oyun değil, tiyatro görmek isteyenlere" sloganıyla çeşitli gazete ve dergilerde oyun hakkında bir hayli olumlu yazı çıkmıştır. Şu satırlar onlardan sadece bir tanesidir:
"Sevim Burak'tan bize kalan en değerli parçalardan, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar:* Tiyatro için yazılmış bir metin. Durduğu yerde kendi içine doğru hareket eden, kendini durmadan, hiç durmadan parçalayan, parçalandıkça yeni bir gövdeye kavuşan, ama asla bir gövdede karar kılmayan bir zaman masalı." Bk. Nokta, *"Ama Kanatları Yok ki...",* s. 7. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bk. YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak,* s. 113-115.

rılmıştır. Raife İz tarafından gösterime hazırlanan oyunun dekorunu Ömer Uluç ve Özer Kabaş düzenlemiştir.

1984 yılında eser müşterek olarak Adam Yayınları tarafından *Everest My Lord* ile kitaplaştırılmıştır.[142]

d. Başkalarınca Sahneye Uyarlanan Eserleri

Sevim Burak'ın sahnelenen telif tiyatro eserlerinin yanı sıra öykü ve romanından uyarlanan çeşitli oyunları da sahnelenmiştir. Bunlardan ilki, 2004 yılında Bilsak Tiyatro Atölyesi ve Maya Sahnesi'nde oynanan *"Mach 1, Palyaço Ruşen ve Kadın"* adlı uyarlamadır. Nihal G. Koldaş ve Gözde Saner'in, Sevim Burak'a ait *Ford Mach I* adlı romanından esinlenerek hazırladıkları oyun, üç bölümden oluşmaktadır.[143]

Yazardan sahneye uyarlanan ikinci oyun *"Mut"* ismini taşımaktadır. Eser Burak'ın *"Mut"* adlı öyküsünden, Aylin Deveci, Gözde Saner ve Nihal G. Koldaş tarafından sahneye taşınmıştır. Ses ve oyun olmak üzere iki bölümden oluşturulan çalışmanın ilk 20 dakikası ses gösterisi ile geçmektedir. Yine Bilsak Tiyatro Atölyesi'nde 2004 yılında sahnelenen *"Mut"*, Burak'a ait öykünün temasını bire bir yansıtmaktadır.[144]

2.3. Roman

Sevim Burak'ın 1972 yılında yazmaya başladığı[145] ve ölümü sebebiyle yarım kalmış olan *Ford Mach I* dışında roman çalışması

---

142 Çalışmamızda ilk baskısını esas aldığımız eserin diğer baskıları ve ayrıntılı künye bilgileri için "Kaynakça"ya bakılabilir.

143 Oyunun ilk bölümünde müteahhitlerin İstanbul'u işgali üzerine şehirden uzaklaşanların yaşadıkları, ikinci bölümde, Bağdat Caddesindeki efsanevi Ford Mach I marka arabaya yaşlı bir kadının ve ona hiçbir zaman sahip olamayacak olan Palyaço Ruşen'in aşkı, üçüncü bölümde ise ilk bölümdeki insanların çaresizliği anlatılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. www.tiyatrom.com/oyun_mut.htm (02.01.2006).

144 Nihal G. Koldaş *"Mut"*u seçmelerinin sebepleri arasında eserin bir kuşak çatışmasını ele almasını, hüzün, alay, çılgınlık, öfke arasında yaylanmasını gösterir. Ayrıca *"Mut"*un eserin mesajını doğru yansıttıklarına inanan Koldaş, kendisini Burak'a yakın hissettiğini de vurgulamıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. aynı yer.

145 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 16.

bulunmamaktadır. Eser, Nilüfer Güngörmüş'ün yazarın dosyalarını toparlayarak,[146] onu Burak'ın tasarladığı şekilde sunma gayreti sonucu Yapı Kredi Yayınları tarafından 2003 yılında kitaplaştırılmıştır.

Ford Mach I'ın kitaplaşması sırasında Güngörmüş, yazarın el yazısıyla düştüğü, taslağa ilişkin notları da dipnot olarak vermiştir. Bu şekilde her okurun metni kurgulama sürecine katılmasını, orijinal metinle ilk karşılaşmanın kendisinde oluşturduğu merak ve hayranlık duygusunu, çözme ve yeniden oluşturma zevkini yaşamasını sağlayan bir okuma biçimi sunabilmeyi amaçlamıştır.[147] Güngörmüş tarafından altı bölüm halinde düzenlenen eserde tekrara düşülmemek kaydıyla Burak'ın bütün malzemeleri kullanılmıştır. Ancak yazarın tasarısına aykırı olarak iki bölümün yeri, hazırlayıcı tarafından değiştirilmiştir.[148]

2.4. Anı-Mektup

Sevim Burak'ın Amerika'daki oğluna yazdığı mektuplar yine Karaca Borar tarafından *Mach 1'dan Mektuplar* adıyla yayımlanmıştır. Logos Yayınlarından 1990'da çıkan kitap sadece iki baskı yapmıştır.[149]

Ön sözü Selim İleri tarafından[150] hazırlanan eserin ikinci baskısı birincisinden farklı olarak ilâve bir mektup ve Karaca Borar'ın ön sözü ile yayımlanmıştır.[151]

---

146 Güngörmüş *yazarın Ford Mach I* ile ilgili dosyalarını, iki çocuğundan ayrı ayrı karışmış bir şekilde almıştır. Bu sebeple düzenleme Sevim Burak'a ait olamamıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. N. Güngörmüş, *"Aşkın Sırrı Çözüldü"*, *Akşam*, 25.11.2003.

147 www.vitrindekikitaplar.com (30.12.2005).

148 Nilüfer Güngörmüş eserin başında şu açıklamayı yapmıştır: "Sevim Burak'ın kızı Elfe'ye yaptırdığı ve metnin içine parçalayarak yerleştireceğini düşündüğüm uzun cümle çekimleri "Elfe'nin Dersi" ile "Yazarlık Ağacı" tarifinin tam metnini, ana metni hantallaştırmamak amacıyla romanın sonuna, ek olarak koydum." Bk. S. Burak, *Ford Mach I*, s. 11.

149 Çalışmamızda ikinci baskısını esas aldığımız eserin diğer baskıları ve ayrıntılı künye bilgileri için "Kaynakça"ya bakılabilir.

150 Bu konuda Selim İleri şunları nakletmektedir: "Altı yedi yıl sonra Karaca Borar beni aradı. Annesinin kendisine yazdığı mektupları yayımlatmak istiyordu. Benden de söz açılmış mektuplar... Başta Memet Ağbi (Fuat), Sevim Burak'ı

III. BÖLÜM

3. SANATI

1950 kuşağının önemli öykü yazarlarından olan Sevim Burak'ın sanatını aşağıdaki gibi üç alt başlık bünyesinde incelemek yerinde olacaktır.

3.1. SANAT ANLAYIŞI, SANAT HAYATI, YAZIŞ TARZI VE YAZARLIĞI ALGILAYIŞI

3.1.1. Sanat Anlayışı

Edebiyatın farklı türlerinde eserler vermesine rağmen en çok öykücü yönüyle tanınan Sevim Burak, sanat ve sanatçı hakkındaki fikirlerini zaman zaman belirtmiştir. Sanatı yaşamın yerine konulacak bir anlam ve düş[152] olarak gören yazar oğluna yazdığı bir mektupta onu şöyle tanımlamaktadır:

---

sevenler itiraz etmişler. Mektuplarda yazarlar, ressamlar, tiyatro sanatçıları için sert sözler varmış.

Karaca'yı sessiz sessiz dinliyordum. O, ele avuca sığmaz ve annesini andırır hali tavrıyla anlatıyordu. Sonunda, "Ne olursa olsun, kim ne derse desin, yayımlayacağım, kaybolmamalı bu mektuplar" dedi. Sonra da hiç beklemediğim önerisi çıkageldi: "Önsözü senin yazmanı istiyorum." Bk. S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 175.

151 İlâve edilen mektup, Sevim Burak'ın arkadaşı Işıl Sabuncuyan'a yazdığı, eşi Ömer Uluç'la ilgili çeşitli bilgiler içeren bir mektuptur. Konuyla ilgili olarak Karaca Borar şunları belirtmektedir: "Kitabın 1. baskısı döneminde bu mektubu kendisinden yayınlamak için izin istediğim Işıl Sabuncuyan bana o dönemde, belki de oluşturulan olumsuz hava ve kitabın yayınlanmaması için yapılan baskılar nedeni ile- olumsuz yanıt vermiş idi. Sarkis ve Işıl Sabuncuyan'a olan saygım ve sevgim yüzünden dileklerine uymuş idim. Bu yaz İstanbul ve Paris'te görüştüğümüzden, onlar için de artık bir sakınca bulunmamakta." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 18.

Borar'ın burada bahsettiği baskılar, kendisinin ifadesiyle Uluç tarafından bahsi geçen mektubun yayınlanmaması için yapılmıştır. Borar hususla ilgili şu bilgileri verir: "İkinci baskıda yer alan ilk mektubu dayatmalarla ilk baskıda yayımlatmadılar. Öyle bir klik oluşturuldu ki Ömer Uluç ve çevresi tarafından... Ki bu mektupları Sevim Burak oğluna yazmıştır, mecburdur doğruları söylemeye. Avukatlar yollayıp dava ettiler. İkinci baskı yapılmasın diye para bile teklif edildi." Ayrıntılı bilgi için bk. N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.04.2004.

152 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 57.

"Düşün ki ömür boyu süren bir dürtüdür san'at, san'at yapma ihtiyacı. Kendini tutup fedakârlık edip başka delilikler yapan var. Kırkından sonra, altmışından sonra piyano çalanlar, koleksiyoner olmaya kalkanlar, kumarcılar var... Aslında san'at yapmak büyücülük gibi bir şeydir. Seni her şeyden kurtarır mutlu kılar, ufacık bir şiir yazsan bütün dünyanın anlamı odur. Yalnız değilsindir."[153]

Burak, sanatı hayatı ile özdeşleştirmiş, âdeta dünyaya sanatı yaşamak için gelmiş ve her şeyi sanatın o güzel, hayal gözüyle[154] görmeye çalışmıştır. Fakat bazen yazarın sanatkâr gözü çirkinlikleri de görmeye mahkûm olmuş, toplumun anlayışı kendi sanat düşüncesiyle çelişen Burak, zaman zaman sitemlerde bulunmuş, ısrarla sanatını anlatma çabasına girmiştir:

"Bugün bir fikre dayanmayan san'at geçerli değil onlar için... Ben kavramsal san'atımı kendi fikrime dayalı olarak kurdum. Ve yazı san'atından resimler, heykeller çıkarmaya, soyuttan somutlaşmaya çalışıyorum."[155]

Özellikle yazarın bazı dergilerden aldığı tepkiler[156] ona sanatın anlaşılmak gibi bir kuralı olmadığını düşündürür ve oğlu Karaca'ya yazdığı bir mektupta, kendine özgü vurgulama sistemi ile bu durumu şöyle belirtir:

"SAN'AT ESERİNİN ANLAŞILMAK diye bir kuralı mı var ki, bizim okuyucular anlamaz diye yayınlamıyorsunuz. Bir san'at eserinin anlaşılması şart değildir, bazen 10 sene sonra bazen 20 sene sonra, bazen yazarı öldükten sonra anlaşılabilir..."[157]

Sanat hakkında yer yer endişelere kapılan yazar, maddenin insanları kirlettiğine inanmakta ve sanattan taviz vermeyen, temiz kalabilmiş insanların[158] azaldığını düşünmektedir:

"Sanat bugün o eski bohemliğini yitirmiştir, hayatın akışı içine girmiş, bir anlamda duygusallıktan maddeler'e dönüşmüştür. Ha-

---

153 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 71.

154 Aynı eser, s. 190.

155 Aynı eser, s. 225.

156 Burada bahsedilen olay, yazarın *Afrika Dansı* adlı kitabında yer alan *"Bir Gece Yemeği"* öyküsünün *Milliyet San'at Dergisi* tarafından yayımlanmamasıdır. Derginin o dönemki müdürü Atilla Akal, "Bu öykü bizim okuyucularımızı aşıyor, sizin için ileride sürrealist bir sayı çıkarır yayınlayabiliriz ileride" diyerek öyküyü kabul etmemiştir. Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 222.

157 Aynı yer.

158 Aynı eser, s. 111.

yatın yaşamımızın içinde diken gibi sert şeyler diye bakmıyoruz... O eski çabalar, öldürücü duygusallıklar, yerini maddesel bir dünya'nın çağrışımlarına ve birtakım somut şekillere, eşyaları kullanmaya yarayan ellerimizle tuttuğumuz nesnelere dönüşüyor."[159]

Yazarın, genelde sanatı, özelde öyküyü çok yalın ve tertemiz bir uğraşı olarak gördüğü aşikârdır. Sennur Sezer'in yazara ait olarak aktardığı, "Silahı alıp alanlara çıkabilirim. Ama edebiyatta siyaset yapmam"[160] cümlesi Sevim Burak'ın sanatı, sanat olarak gördüğünün en belirgin işaretidir.

Sanatı arı, duru bir uğraşı olarak değerlendiren yazar, bununla beraber, ortak bir çaba olan edebiyatın Türkiye'deki dengesizliğine de değinmekten kendini alamaz.

Nitekim Selim İleri'nin Türk edebiyatının uyumlu olması yollu bir düşüncesine bile aşırı tepki vererek, "Küçük salon ifşaatı yazıyorlar, öykü, hikâye diyorlar! Nahit Sırrı'nın kraliçelerini okurum daha iyi!"[161] demesi de bu sebepledir.

Sevim Burak'ın, sanatın hoyrat ellerde şekil değiştirmesine bu kadar tepki göstermesi, belki de onun sanatla iç içe, yalnız ve büyük bir dünya kurmasından ileri gelmektedir. Bilinçle bilinmeyene koşmak[162] olarak nitelediği sanat, onun içine girdiği bir düş âlemidir ve Burak'a göre bu dünyanın içinde kendisi de bir düşten ibarettir:

"Kendimin de düş olduğuma inanıyorum. Düş gördüğüme o kadar eminim ki, şu başkalarının hayatını görmesem... Kapalı perdelerin arkasından düş-uyku-korku geçiriyorum. Sanatımın düş olduğunu biliyorum... Birdenbire aydınlığa çıkınca deli oluyorum. Kimsenin suratını görmek istemiyorum. Benim yazdıklarımla bu suratların ne ilişkisi var? Düş görerek bir yandan da uyanık yaşayamam... Tek çelişkim, insanlar... Dünya, benim... Her şey yalnızlığıma bağlı... Kimseyle bağ kuramam artık... Nasıl yaşayabilirim onların arasında hikâyelerim gibi. Nasıl düşünebilirim Bilal Beyin not defterinde olduğu gibi, insanların arasında?... Nasıl yerlerde emekleyebilirim? Benden şu dünyada beklenebilir mi yarattığım şeyler gibi yaşamam? Yazdıklarıma bakarak benden ne beklenir? Ne ka-

---

159 Aynı eser, s. 107.

160 S. Sezer, *"Sensin-Sevimsin-Karanlıktasın"*, s. 2.

161 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 165.

162 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 41.

dar uzağım ben her şeyden... Sanatımdan, küçük yaramaz bir çocukmuşçasına bahsediyorum."[163]

Sanatını yalnız yaşayan ve bu kimsesizliğin sancısını öykülerinin kahramanlarıyla paylaşan yazar, sanatçının ıstırap hamallığı yapan, sonunu düşünmeyen bir adam[164] olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım, aslında biraz da yazarın kendisine uygundur. Fakat Burak her türlü hamallığa gönüllüdür. Bu gönüllü ruh, şu satırlarda kendini daha belirgin ortaya koyar:

> "Bütün mesele benim kendimi yalnız ve yalnızca yazı yazmaya adamam, bir Mevlevi gibi... Başka türlü olamaz... O zaman bir, beş, on eser olunca akan sular durur... Bu ortamda bu gergin san'at ortamında paniğe kapılmadan, daima beni takip eden genç nesli düşünerek, onlardan ve senden kuvvet alarak yazmalı, yazmalı, yazmalıyım."[165]

Hayatındaki her türlü ayrıntıyı sanatına malzeme yapan, sanatındaki her hassasiyeti de hayatına sindiren Sevim Burak, görülüyor ki sanat anlayışını eserlerine büyük ölçüde yansıtmıştır.

Sonuç olarak yazarın sanat ve sanatçı hakkındaki fikirleri, kendini ve yazarlığını açıklayacak niteliktedir. Ve yazarın bu görüşleri göz ardı edilmeyecek derecede önem arz etmektedir.

3.1.2. Sanat Hayatı

Yukarıda sanat anlayışını genel hatlarıyla vermeye çalıştığımız Sevim Burak'ın sanat hayatını anlatabilmek için yazarın 12 yaş dönemlerine dönmemiz gerekmektedir. Zira Burak 12 yaşında kafasında küçük öykü parçaları kurguladığını, bunları yazıya dökmek için sabırsızlandığını anlatmaktadır:

> "12 yaşımda bıyıkları yeni terlemiş bir erkek oluyor, sevdiğim kıza ki (o kız da bendim) şöyle diyorum: 'Bu güler yüzlü ve neş'eli delikanlıya iyi bakın, o'nu ilerde bulamayacaksınız, o bilhassa kendini hiç belli etmiyor.'
>
> Benim edebiyatım bu sözlerle başlar.
>
> Başkasının benliğine girmek, görünümleri ters yüz etmek, gerçekleri değiştirmek, değiştirmekle de kalmayıp gerçeğin yerine geçmek...

---

163 Aynı eser, s. 50.

164 Aynı eser, s. 236.

165 Aynı eser, s. 275.

Çevremden gizlenerek, korkarak korkuma karşı zor kullanarak-içten içe ve çok derinden sarsılarak-nerdeyse yasadışı bir mücadeleydi yazı yazmak benim için... Şimdi düşünüyorum da 12 yaşımın o bazı parçaları, yaşamı kendime göre değiştirme özlemimin, gerçekte yaşamın kendisinde de yüklü olduğunun ilk bilinçli işaretleri, bulgularıydı. Bugün yaşamın, ancak değiştirilerek gerçekleştirilebileceğini, giderek yazmanın yanında yaşamın gerçek bile olmadığını biliyorum."[166]

Bu cümleler biraz da Sevim Burak'ı sıradışı bir öykücü yapan gerçeklerin altını çizmektedir. Yazar daha 12 yaşında iken bir kişiliğe iki insanı sığdırma tasarısını oluşturmuş ve yıllar sonra bunu Burak tarzı öykülerine yansıtmıştır. Yazar bu düşüncelerinden tam yedi yıl sonra, 1950 yılında ilk hikâyesini görücüye çıkarmıştır. *"Hırsız"* adını taşıyan bu öykü *Ulus* gazetesinde 12.04.1950 tarihinde yayımlanmıştır.[167]

Yazar bu ilk hikâye denemesinden 15 yıl sonra yaptığı bir söyleşide Asım Bezirci'ye *"Hırsız"* ve onu takiben yazdığı hikâyeler hakkında şu yorumları yapmıştır:

"Bu çocukluk günlerim, 1950 yılında, kendimi beğendirme ve çevreme yaranma kaygısıyla hikâye biçimine dönüştüler ve bozuldular. Bunun ilk örneği "Ulus"ta çıktı. Adı "Hırsız"dı, konusu da hırsızlıktı. O haftalar içinde gene aynı gazetede, adlarını ve konularını hatırlamadığım iki hikâyem daha yayımlandı."[168]

Sevim Burak'ın 1950'de başlayan yazarlık serüvenini kendi ifadeleriyle takip etmeye devam edelim:

"Bu türden, ameliyat olduğum için hastanede geçen bir geceyi "Herşey Beyazdı" (Yeni İstanbul Gazetesi), komşumuzun intihar

---

166 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 256.

167 Bazı kaynaklar yazarın *Yeni İstanbul* gazetesinde 1951'de çıkan ilk hikâyesi olarak *"Büyük Günah"*ı göstermektedir: "1951'de Yeni İstanbul gazetesinde çıkan ilk hikâyesi *"Büyük Günah"* gazetenin katıldığı Dünya Hikâyeleri Yarışması'nda ilk altı içine girdi." Bk. www.tiyatrom.com/oyun_mut.htm (10.03.2006).
Yazarın ilk hikâyesi *"Büyük Günah"* olmadığı gibi, bu hikâye de *Yeni İstanbul* gazetesinde 1951 yılında değil 1950'de yayımlanmıştır. Bk. S. Burak, *"Büyük Günah"*, *Yeni İstanbul*, S. 267, 24.08.1950.

168 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 256. Yazarın burada üzerinde durduğu hikâyelerden birincisi 23.05.1950 tarihli *Ulus* gazetesinde yayınlanan *"İntihar"*dır. İkincisi ise yine aynı gazetenin 11.11.1950 tarihli nüshasında yayınlanan *"Gecekondunun Zaferi"* adlı hikâyedir.

etmesiyle "Büyük Günah"ı (Yeni İstanbul Gazetesi), terzihanede çalışınca "Mankenin Hayatı"nı (Eski Milliyet'te) yazdım.[169]

Sevim Burak yazdığı bu ilk hikâyeleri küçük yaştan beri yazıya alışkın olmasına ve her türlü konudan, her türden hikâye çıkartabilmesine bağlamakta ve eklemektedir: "Kendi dışımda büyük bir kaynak bulmuş, içinde kulaç atıyordum. Bu böyle devam edemezdi, allahtan yoruldum ve bıraktım."[170]

Yazar bundan sonra bir arayış içine girmiş, farklı yazarları da okuyarak kendisine bir yol bulmaya çalışmıştır. Bu arayış çabaları 1953'te sonuç vermiş ve *"Beşten Sonra"* adlı hikâye ortaya çıkmıştır. *Yenilik* dergisinin dördüncü sayısında yayımlanan bu hikâye de yazarı tatmin etmemiştir. Zira Burak yeni bir tarz, yeni bir biçim, kısacası bir farklılık peşindedir.

Yazarın bu arayış çabalarından sekiz yıl sonrası Burak tarzı öyküler ilk meyvesini verir. *"Sedef Kakmalı Ev"* *Türk Dili* dergisinin 120. sayısında yayımlanınca Sevim Burak hayata ve sanata âdeta yeniden döner. Daima sanatı ve hayatı terazinin bir kefesine, kendisini de öbür kefesine koyan yazar bu sekiz yıl ve dönüşle ilgili olarak şu yorumu yapar: "Bu devrede, yazmanın da bırakılabilir olduğunu öğrendim. Bugün tekrar yazıyorsam yaşamın da ayrılınabilir olduğunu anlamamdandır."[171]

Sevim Burak *"Sedef Kakmalı Ev"* ile yakaladığı bu farklı çizgiyi, diğer öyküleriyle devam ettirerek 1965 yılında *Yanık Saray*'lar adlı öykü kitabını yayımlamıştır. Yazar bu kitabı ile 1966'da Sait Faik Hikâye Armağanı yarışmasına katılmış, fakat kazanamamıştır.[172]

---

169 Aynı yer. Sevim Burak'ın yayınlandığını söylediği *"Herşey Beyazdı"* için *Yeni İstanbul* gazetesinin 1950-1954 yılları arasında çıkan nüshalarını tamamen taramamıza rağmen bu hikâyeye rastlayamadık. Fakat yaptığımız araştırmalar sonucu yazarın bahsettiği hikâyelerine iki tane daha eklemek gerekti. Bu bağlamda yazarın *"Köşe Kapmaca"* adlı hikâyesi 22.07.1950 tarihli *Ulus* gazetesinde, *"Nişanlı Kız"* adlı hikâyesi ise 94 sayı ve 04.08.1950 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanmıştır.

170 Aynı eser, s. 257.

171 Aynı yer.

172 Yazarın bu yarışmaya katılıp kazanamaması ciddî anlamda tartışmalara sebep olmuştur. Yarışmanın jürisinde bulunan Memet Fuat Burak'ın kazandırılmamasına tepki vererek jüriden çekilmiş ve şu açıklamayı yapmıştır: "1966'da Sevim

Yazarın bu ödülü alamaması onu ciddî anlamda etkilemiş ve Sevim Burak bu olayın ardından uzun süre yazmama yolunu seçmiştir. Kendisi bunun sebebini Sait Faik jürisine karşı bir tepki olarak değerlendirmese de[173] kırılgan mizacını iyi bildiğimiz Burak, bizce sanatının 16 yılını hayat mücadelesi ve bu kırgınlıkla harcamıştır.

Burak'ın *Yanık Saraylar*'ı armağanı alması *gereken* tek kitaptı. Toplantıya gene gitmedim oyumu gönderirken yazdığım mektuba Yargıcılar Kurulu üyelerini Tahir Alangu'nun etkisinde kalmaktan kaçınmaya çağıran sözler de ekledim. Ne yazık ki Yargıcılar Kurulu üyeleri 1966 yılı armağanını Cengiz Yörük'ün *Çölde Bir Deve*'sine verip *Yanık Saraylar*'ı iki oyda bıraktılar. Bunun üzerine Sait Faik gibi çok sevdiğim bir *sanatçı* adına her yıl *sanatçılara* haksızlık etmenin sorumluluğunu taşımamak için Yargıcılar Kurulu'ndan ayrıldım." Bk. N. Çelik, *"Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma"*, s. 580.

Sevim Burak'ın bu konudaki tepkileri oldukça ilginçtir. Yazar, Naci Çelik'e bu konuya aldırmadığını, kendisi için yüz kitabın, ya da bir tek kitabın değiştirilebilen harflerden başka bir şey olmadığını, hayatın anlamını veren tek bir satırın bile yeteceğini belirtmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Aynı eser, s. 584. Fakat Burak oğluna yazdığı bir mektupta bu sonucun kendisini ne kadar üzdüğünü tüm samimiyetiyle şu satırlarda dile getirmiştir: "Bir hikâye kitabı kâfi değil on hikâye kitabı istiyorlar. (Sait Faik Armağanı örneğin) Daha birinci kitabı belki ikinci kitabında bozulur, yazamaz, şımarır diye vermediler armağanı - on yıl önce yazmış üç, dört kitap çıkarmış kötü bir yazara verdiler, kötü olduğunu bile bile.. Odun parası yokmuş öbürünün odunu varmış diye - odunu olmayana para armağanı verecek kadar hesaplar yapıyorlar.. Bütün bu konuşmalar geçmiş jüri heyetinde.. Ben kat'iyen uydurmuyorum.. Duyduğum zaman bir tuhaf oldum, acıdım adama ben de, iyi ki parayı o aldı, biz ondan daha iyi durumdayız, diye düşündüm.. Memet Fuat, sırf bu yüzden -Yanık Saraylar- kitabına oy vermezseniz Sait Faik jürisinden sonsuz olarak istifa ederim diye mektup yollamış.. Bu mektubu alınca jüridekiler Tahir Alangu - Behçet Necatigil - Haldun Taner vb. büsbütün kuvvetlenmişler. (Çünkü Memet Fuat gerçekten san'at seven ve dürüst politikalı - oldukça herkezden uzak - bir kişi - ona da diş biliyorlar) Böylelikle Memet Fuat'ın mektubuyla birlikte benim kitabı aforoz etmişler.. Memet Fuat da Sait Faik jürisinden tamamen ayrıldı." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 43.

173 Bu konuda yazarın Naci Çelik'in sorusuna verdiği cevap dikkat çekicidir: "Protestom olmadı. Başta canım sıkıldı. Fakat aradan dört yıl geçtikten sonra bu olay benim için önemini kaybetti. Ben hayatın anlamını, sanatın anlamından üstün tutuyorum. Sürekli olarak yazdığım şeylerin ötesinde, onların yetersiz kaldığı, "ancak yazdıklarımı birazcık yansıtan" bir dünyada yaşıyorum. Yapığı işe her gün bir çivi çakan, her gün bir tuğla koyan sağlıklı, güçlü bir yapı işçisi değilim. Bu bakımdan edebiyat bilginlerinin ve profesyonellerinin, yani Jüri üyelerinin görmezlikten geldiği bir nesneyi işaret ediyorum." Bk. N. Çelik, *"Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma"*, s. 583.

Burak 1982 yılına kadar süren bu suskunluğunu *Sahibinin Sesi* adlı oyunu ile bozar. Bu oyunu, *Afrika Dansı* adlı öykü kitabı, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* ve *Everest My Lord* oyunları takip eder. Yazar aynı yıl *"Palyaço Ruşen"* isimli öyküsü ile bu defa Sabahattin Ali öykü yarışmasına katılır. Fakat aldığı sonuç yazarı yine hayal kırıklığına uğratır. Birincilik bu defa da Sulhi Dölek'e verilmiştir.[174] Jürinin, yazara profesyonelliğini gerekçe göstererek ödül vermemesi, her ne kadar onun için bir teselli sayılsa da Cem Yayınevinin yarışmayla ilgili olarak hazırlayacağı antolojiye muhtemelerin tepkisini belirtmek amacıyla girmek istememiştir.

Sevim Burak'ın ortaya koyduğu bu eserler dışında çeşitli öykü taslaklarının da bulunduğunu ve bunların ya vazgeçtiğinden, ya da ömrü vefa etmediğinden gün yüzüne çıkmadığını öğreniyoruz. Nitekim Selim ileri bize yazarın kendisine verdiği bir öykü taslağından bahsetmektedir:

"Öykü taslağına gelince; Sevim Burak, İngilizce yazıma uygun olarak düzenlenmiş bir yazı makinasının Türkçe kelimelere ne kadar gülünç sessel özellikler kattığını fark etmiş ve bu kez sesler aracılığıyla artistik etki yaratmanın imkânlarını denemişti.

Örnekse 'ı'sız konuşan, ı'ları hep 'i' olarak söyleyen bir büyükanne vardı. Büyükanne mahşer gününün yaklaştığı kanısındaydı. Herkesin gideceği yer cehennemdi. Sokaklardan "mahşer alayi" geçiyor ve insanlar "veba flamalari" taşıyorlardı.

---

174 Yazar bu yarışmaya katılırken çok umutlanmış, bu ödülle 17 yıllık haksızlığın biteceğini, *Yanık Saraylar*'ın rövanşını alacağını zannetmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 256. Fakat Burak'ın taşıdığı bu umut uzun sürmemiş ve yazar ödülü kazanamamıştır. Bu durum onun mektuplarına şu şekilde yansıyacaktır: "Beni telefonla arayan Filiz Ali Laslo. Girmiş olduğum Sabahattin Ali öykü yarışmasında jüri bulunuyor ve aynı zamanda S. Ali'nin de kızı. Babasının Nazım gibi ideolojik olarak kafalarda yaşatılması için bana "hayır" oy'u veriyor. Hâlbuki yani kadın bana "Afrika Dansı" için "Müthiş bir olay herkes çarpıldı - her yerde senin kitabın methini işitiyorum. Ben de bayıldım..." gibi laflar söylüyordu, daha yılbaşında telefonla beni tebrik ediyordu.. Bu sabah, kapalı oyla Sulhi'nin kazandığını çünkü, bu yarışmanın edebiyata teşvik yeni yazarlara şans tanıyan bir ödül olduğunu - Benimse PROFESYONEL bir yazar olduğumu, evrensel boyutlarda olduğumu söyleyerek teselli mükafatı gibi (benim öykülerimi de ikinci bir antolojide yayınlayacakmış Cem yayınları - eledi..." Bk. Aynı eser, s. 203.

Sevim Burak, taslağı kendisine geri göndermemi de istemişti. Gönderdim. Sonradan pişman oldum, çünkü bu taslak yayımlanmadı. Herhalde kayıp."[175]

Yazar, İleri'nin bahsettiği bu öykü taslağının dışında hayatının eseri olarak düşündüğü *Ford Mach I* adlı romanını da tamamlayamamıştır. Ayrıca yazarın arkadaşı Güzin'e yazdığı mektuplardan anladığımız kadarıyla, ihtilal dönemlerini anlatan bir öykü yazma tasarısı da vardır. Gerçekleşemeyen bu tasarıyı yazar oğluna şöyle anlatmaktadır:

"Bir de bu arada bir öykü istedi Memet Fuat, daha geldiğimde... 27 Mayısı yazayım dedim (Bayrakların altında dolaştım-ihtilal yürüyüşlerine katılmıştım -Bizim Karaca 5 yaşındaydı onu da götürmüştüm- Hep bunları yazacaktım.) Fakat bir türlü yazamadım -Gereği kadar eskimedi olaylar çünkü- Tam altı yıl geçti. Fakat bana dünmüş gibi geliyor. Bundan dolayı gereği kadar eskimemiş olduğu için -daha eski bir ihtilal Kurtuluş Savaşını da karıştırıyorum-Babaannemin büyük babamı götürdükleri hikâyesini kaç kere anlatmıştı-onu karıştırıyorum eskitiyorum olayı.."[176]

Görülüyor ki Sevim Burak, klasik hikâye anlayışının dışına çıkan öyküleri, sahne düzeninin sınırlarını zorlayan oyunları, tamamlanamamış romanı, öykü taslakları ve projeleri ile sanat hayatını dolu dolu yaşamıştır. Denilebilir ki Burak, edebiyatın farklı türlerinde verdiği eserleriyle çok yönlü bir sanatkârdır.

3.1.3. Yazış Tarzı ve Yazarlığı Algılayışı

Sevim Burak ilk öykü kitabı *Yanık Saraylar*'dan itibaren kendisine bir çizgi belirlemiş ve âdeta o çizginin efsanevî kahramanı olmuştur. Hayatının yalnızlıklarını sanatı ile sanatının açmazlarını hayatı ile paylaşan yazar, bütün öykülerinde bir giz olarak kalmayı arzulamıştır. Bu yolla bir kahramana dönüşen Burak, hayatın acımasız gerçeği ölüme, hayalle, mizahla, oyunlarla karşı koymaya çalışmıştır. Bu karşı koyuşların temelinde hep gizli kalmak düşüncesi vardır.

"Anne anne güzel anne-ev güzel ev-çocuğumu arıyorum-anne ben burdayım gibi başlıklar bunlar- Hepsinin altına iç hayatımı

---

175 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 171.

176 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 35.

> duygularımı açıktan açığa yazabilecek bir yazma gücüne sahibim. Ama. Açıklanmayan bir sürü giz'i gelişim çizgisi üstündeki her nokta, bağımsız yaratma gücü, sürekli boğuşma içerisinde ve ikileşmeler yüzünden benim nasıl yazdığım sorusu, asla bitmiyecek..."[177]

diyen Burak, öykülerindeki "giz"i kaybetmemek için zengin duyguları, iç yaşantıları, en görkemli tasvirleri ve en parlak düşünceleri feda etmek zorunda kalmıştır.

Onun için bilgi üretmek bir savaş alanı gibidir. Bu sebeple "san'at yaratışına aykırı-Yabancılaşmaya girmek bir süre zaman kaybetmek demektir."[178] Yazarın ise zaman kaybına tahammülü yoktur. Çünkü onun amacı şahsi bir kopuş yaşayarak, var gücüyle toplumun temeline hücum etmektir. Bu saldırı da yazarın kendi içinde bir iç çatışmaya girmesiyle mümkündür.

Bu çatışmaların temelindeki amaç, yansıtıcı bilgiler vermek için okuyuculara yönelmektir. Genelde öykülerde yer alan yorumlanabilir bilgiler, yazarda yorumlanabilir bir anlam taşımazlar. Onda mantığa uygun düşmez gibi görünen şeyler ancak birleştirilirse bir mana taşır.

> "Ben yazarken daima sinirli, neredeyse mutsuzluk daima huzursuzluk içindeyimdir-Ama, bu sinirlilik huzursuzluk bu mutsuzluk uyartıcı ve yardımcı olurlar yazmama. Hayatımda bir gün şöyle istediğim gibi bir tek tümce yazdığıma inanmamışımdır."[179]

diyen yazar, metinlerini hemen beğenip öven arkadaşlarına da kızmıştır. Onların bu hemen takdir edişlerini kendini anlayamamalarına bağlamıştır.

"Yazarlık, başımdan ayakuçlarıma kadar geçmiş resmî bir elbise gibidir. Giz işidir kanımca."[180] diyerek yazarlığını gizli kalmışlık esasına dayandıran Burak'ın yazmayı tercih etme sebebi de budur. Açık yürekli ve korkusuz biri olmadığını[181] belirten yazar, kendini kahramanlarıyla dışa vurma yolunu seçmiştir.

---

177 YKKM'den temin ettiğimiz Sevim Burak Külliyatı'nda yazar tarafından yazılan bir metinden alınmıştır.

178 Aynı yer.

179 Aynı yer.

180 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 58.

181 Aynı eser, s. 62.

Yazarın kahramanlarıyla kurduğu bu farklı dünya, keskin bir ironiyi, ince bir sızıyı, saplantıları, olağanüstü ayrıntıları barındırır. Ancak bu dünyanın belirttiğimiz unsurları kesinlikle dışarıdan gözlem yoluyla alınmaz. Burak'ın iç dünyasından, yaşanılarak elde edilir. Zaman zaman şizofrenik ya da paranoid olarak tanımlayabileceğimiz Burak'ın dünyası sizi sanrılı bir atmosfer içerisinde dolaştırır. Artık bunu dışarıdan izleyemezsiniz, yazar sizi de bu atmosfere sokuverir. Konuyla ilgili olarak M. Mungan şu değerlendirmeleri yapar:

> "Gücünü sahiciliğinden alan bu karabasansı evren, bir zaman sonra sizi de içerisine alıyor, kıyısında durup gözlemekle yetinemiyorsunuz artık, o algı dünyasının zehirli büyüsüne kapılıp peşi sıra sürükleniyorsunuz. Bir çeşit yazın ritüeli bu. Kurumlaşmış algılama biçimleri içerisinde kavranılması mümkünsüz olan boyutlara götürüyor sizi, ya da gerçeklik diye bildiğimiz şeyin farklı yüzlerine küçük mucizeli seyahatler düzenliyor. Bu anlamda Sevim Burak yazarlığı güçlü bir görme biçimi taşıyor, yazarın üslubunda somutlaşmış, anlatımına sıkı sıkıya bağlı bir görme biçimi."[182]

Sevim Burak, sanatı her zaman mitolojik bir efsane olarak yeryüzüne inen ve kendi parçasını arayan bir insana benzetmiştir. O da kalem ve kâğıtla bu mitolojik hatta fizyolojik bütünleşmeyi sağlamak için çalışmıştır. Fakat bu bir doygunluk sürecidir ve yazar hiçbir zaman bu doygunluğa ulaşamaz. Öykü kahramanlarının ölümle bütünleşmesi de yazarın doyuma ulaşma çabasındandır.

Burak'ın bu bütünlük uğraşısı onun için âdeta bir kaderdir. "1974'te kalp ameliyatı oldum. Yazar olarak da Ah Yarab Yehova'da iğne Bilal Bey'in kalbine yürüdü. Ben de hikâyemle bütünleşmiştim yıllar sonra... Bir sanat eseri bazen bir anda yaşanılan ve elde edilen bir bütünlük sağlıyor bazen de 10 yıl sonra... Tabii eğer bu bir "Kader" değilse..."[183] diyen yazar, Nietsche'nin "Kanla yaz bil ki, kan hayattır" sözünü doğrular gibidir. Zira yazar, *Yanık Saraylar* serüveniyle 13 yıl uğraşmış ve bu uğurda yaşam yerine ölümle birleşmiştir.

---

182 M. Mungan, *"Ruh Çağıran Metinler"*, s. 8.

183 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 10.

Yazarın ölümle birleştirdiği dünyası aslında bir o kadar da yaşamla iç içedir. Çünkü sanatçı eserlerinin malzemesini hayattan alır. "Annem bütün her şeyden bir şeyler çıkarır, notlar alır. Bir tamirciyle karşılaşır. Onunla ilişkilerinde o adam bir laf söyler, onu not alırdı. Veya eskiciler, bizim eve gelip duş alan insanlar, evde çalışan travestiler, onlara önlük giydirirlerdi. Ben bir gün okuldan gelirim, önlüklü bir travesti, sakallı bir adam var."[184] diyen Karaca Borar yazarın hayata tanıklığını birebir örnekler. Bu, aslında yaşamla sanatı iç içe geçirmektir.

Sevim Burak sanatı, yaşam gayesi olarak görmüş âdeta yazabilmek için yaşamıştır. Yeni bir eser yazmaya başlaması onun dış dünyaya kapılarını tamamen kapatması demektir. Sanatında mutluluğa, zenginliğe ve bunların getirdiği rahatlığa yer vermeyen yazar, bunların olmadığı bir dünyada yaşamış ya da kendini böyle bir dünyaya kapatmıştır. Bu konuda Burak'ın şu sözleri düşüncemizi destekler niteliktedir:

> "Türk Edebiyatı Tarihine geçen kitap yazdığımı da daha baştan gene biliyordum. Ancak, bu günleri, bu mücadeleyi de kendi öz hayatım olarak yaptığımı da biliyorum. Her kitabın bir olay oluyor. Ama ben, yapayalnız bu olayı yaratan insan, toplumdan soyutlanmış bir hâlde yaşamak zorundayım. Çünkü, benim yazdığım biçimde bir yazar için, dünyayla alışveriş kurmaya imkan yok. Gözlerimi, kulaklarımı, kalbimi, kapatmalıyım bütün güzelliklere, zenginliklere ki, aklım herkezin görüp sevdiği şeyleri görmesin, güzelliklere dalıp yanlış düşüncelere kapılmayayım... Sevgi mevgi isteyip kendi kendimi kandırmayayım... Sonra benim yaşadığım yaşam beni cezalandırır, yazı yazamam. Benim yazı yazmam kendi kendimi bir hücre'ye-belki kendi içimdeki bir hücre'ye kapatmama bağlı-Herkez gibi mutlu olmak için uğraş veremem, kendime aykırı gelen şeyler, mutluluklar umutlar, zenginlik, onun getirdiği nimetler... Bunlar benim edebiyatımda yok. Bunların olmadığı, tamamen yalnız ve ümitsiz bir ortam her şeyden umudunu kesmiş bir yazarın yazmayı sürdürmesi-Yazdıklarımın konusu kendi kendisi olan bir edebiyat benimki..."[185]

---

184 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

185 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 147, 149.

Kendisini sanatıyla bir hücreye kapatan ve o hücrenin dışına ancak yine sanatı ile çıkan Sevim Burak, hayatı pahasına yazmış bir sanatkârdır. Maddî imkânsızlıklar içinde, sağlığı bozuk bir yazarın yazmak için yaşamaya olan aşkı şu satırlarla daha iyi anlaşılmaktadır:

"Yazmak için neler feda ettiğimi, para için nerelere koştuğumu... sağlığımın bozuk olduğunu... Çünkü her kitap parasızlıkla mücadeleden sonra çıkıyor-Her kitap bir olay oluyor-fakat her kitap sağlığımdan bir parça alıp götürüyor-hep uzun sürede ve parasızlık içinde yazdım."[186]

Bu olumsuz şartlar içinde bile yazarak mutlu olabilen, acı çekmeden mutlu olunamayacağına inanan[187] Burak için yazmak, ölüme meydan okumak anlamına gelmekte ve insan yazabildiği sürece ölüm ürkmekte ve geri çekilmektedir. Dahası yazara göre yazmak bir hastalıktır ve şifa bulduğunuz zaman bu eylemin çok uzaklarına kaçmanız gerekir. "... Bu hastalığa yakalandım! Yıllarca sürdü. Acıyı onmazlığı çektim, şifa bulduğumu hisseder etmez de yazmanın bucağından kaçıverdim!.."[188] diyen Burak yazarların açlığı, yoksulluğu duyumsayan insanlar olduğunu vurgulamaktadır.

Sevim Burak'ın işaret ettiği gibi yazarlığı, kimi zaman açlıkla, kimi zaman yoklukla sınanmıştır. Ancak inandığı doğrulardan, sanat anlayışından hiçbir zaman taviz vermeyen sanatkâr, kendine çizdiği yazarlık yolunda canıyla kanıyla ilerlemiştir. Bu ilerlemenin belki de en yakın tanıklarından biri olan Memet Fuat, Burak'ın yazarlığı için şunları söylemiştir:

"Ödün vermemiş olması, bağlandığı, doğruluğuna inandığı sanat anlayışından kopmaması, güçlülük diye nitelenebilir. Oysa, güçlülükle bir ilgisi yok. Böyle bir sorunu olmadı, başka türlü yazarsam özlediklerimi elde edebilirim belki diye düşünmedi hiçbir zaman. Başka türlü yazamazdı çünkü. Hiçbir sahteliği, takınılmış tavrı yoktu, bir kuramın uygulamasını yapmıyor, etiyle kanıyla yazıyordu."[189]

---

186 Aynı eser, s. 151.

187 Aynı eser, s. 263.

188 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 165.

189 M. Fuat, *"Yazar ile Tasarımcı"*, s. 241.

Yazarak hayat mücadelesi veren Burak'ın ilginç bir yazma serüveni vardır. O, metinler arasında sık sık cümleleri, kişileri, konuları tekrar ederek, fiil çekimleri yaparak biçim ve özü iç içe geçirmiş, hatta kimi zaman biçimi özün üstüne çıkarmıştır.

Eserlerinde bir şair titizliğiyle ritme önem veren S. Burak, yer yer dağılan, parçalanan anlamın bütünlüğünü yine bu ritm duygusuyla sağlamaya çalışmıştır. Ona göre metnin bütünü önemli olduğu için zaman zaman anlam dağılır, savruk bir hale gelir. Bundandır ki o, "Hikâyelerinde tekrar ve ritmin peşinden koşarken gerektiğinde cümlelerini, anlamsız görünmeleri pahasına ortasından kesmeyi göze alabilmiş, onları başka bir cümle parçasının önüne, arkasına yapıştırabilmiş bir yazardır."[190]

Sevim Burak'ın bu ilginç yapıştırma yöntemi, farklı bir montajlama tekniği ile oluşturulmaktadır. Yazar daktiloda birkaç kopya halinde yazdırdığı metinleri kesip daha sonra iğnelerle tutturarak montaj çalışması yapmaktadır. Bir çeşit "kes-yapıştır" olarak adlandırabileceğimiz bu çalışma yöntemi ile Burak, evinin her köşesini yapıştırılmış, iğnelenmiş kâğıtlarla doldurur. "Oya'ya çalışma vaziyetini ve kâğıtların yayılma durumlarını-Tül perdelere kadar tırmanan cümleleri-yani çalışma yerimi gösterip, şunun resmini de çek, diyeceğim."[191] sözleriyle Sevim Burak, çalışma ortamını oğluna anlatır.

Burak'ın bu kendine özgü uygulaması, onun hayattan küçük bir bulgu yakalamasıyla başlar ve ardından bunu, sonu gelmez yazı denemeleri izler. Kelimeleri farklı şekillerde alt alta getirme yoluna giden yazar, istediği mükemmelliği elde edene kadar bu uğraşısına devam eder. Burak'ın yazma serüveni kendi ifadeleriyle şöyledir:

> "Bulgumu yaşamımın içinde küçük küçük kâğıt parçalarının üstüne yazdığım kelimelerle yapmaya çalışıyorum. Bunlara üstü çeşitli damgalı ve yazılı pullar da denebilir. Bu pulların ya da küçük kâğıt parçacıklarının üstünde yazılı mesajları birleştirdiğim zaman çıkan anlama göre (kurgu bu) bilincimi yönlendirmem gerekir. Bu yüzden bu küçük mesajları her gün (günlük işlerden) alt

190 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 11.

191 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 190.

alta üst üste yan yana getirişimle başka bir anlam buluyorum. Sırayı her değiştirişimde çıkan anlama göre hayatın kendimin ne durum alacağını ve biçimlerini gördüm. Ve böylece bilincim arttı, duyguların gelişti."[192]

Yazarın bu yöntemi hakkında zaman zaman farklı yorumlar da yapılmıştır. Mesela metinlerini yazdıktan sonra parça parça doğrayıp havaya attığı, sonra da bu parçaları yerden topladığı sırayla birbirine tutturduğu söylenmiştir.[193] Fakat Sevim Burak hiçbir zaman iddia edildiği gibi rastgele yazmamıştır. Aksine yazar, metinleri parçalarken, bölerken, satırları kaydırırken, yer yer büyük harf kullanırken olabildiğince bilinçli hareket etmiştir. Bu yolla o, farklı bir biçim oluşturmuş ve aradığı anlamı yerlerdeki, duvarlardaki, perdelerdeki bu kâğıt parçalarının arasında biçimle iç içe bulmuştur.

Yazarın belli bir dönem terzilik yapmasına, yukarıda anlattığımız tekniği kullanması bağlanabilir. Zira Burak, kumaş parçalarını nasıl birbirine tutturuyorsa, kâğıt parçalarını da aynı estetik düşünce ile birleştirmiştir. Yazarın çalışma ortamı hakkında, dostu Feyza Zaim şunları anlatmaktadır:

"Sanki bir terzihaneye gitmiş gibi hissediyorsunuz. Provahaneye. Yarı bitmiş yarı bitmemiş elbiseler var. Ve siz bir kadınsınız, gustonuz da var. Terzi arkadaşınız size nasıl fikir sorarsa aynı öyle... (...) 'Şurada potluk var mı sence? Arkamdan git bir uzaktan bak bakayım'... Tam böyle bir çalışmaydı. Kâğıtları serer yere. Emekleyerek onu alır oraya. 'Şimdi böyle bakayım nasıl oldu... Böyle nasıl oldu? Kalkıp şunu şöyle getirir misin?'... "Anlamla biçim birbirinin üstüne mükemmel oturuncaya kadar bu prova devam eder."[194]

Sevim Burak yazarken çok geniş mekânlarda çalışmaktan ve çevresindeki herkesi bu ortama dâhil etmekten hoşlanan bir sanatkârdır. Yazar bu özelliğini şöyle ifade eder:

"Yazmaya başlayınca... Sakatsın, körsün, topalsın, aptalsın, sağırsın DIŞARIYA KARŞI -Yalnız içinden görebilirsin kendini ve asıl konsantre olduğun kargacık burgacık diziler- laf dizileri-bir daktilo üstünde geçer -sonra kesip alt alta üst üste yapıştırır, eğilir bükü-

---

192 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 11.

193 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 11.

194 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 44.

lürsün yerlere halıların üstünde fal açar gibi yan yana getirirsin tutmaz tutmaz, yani fal açılmaz... Ev dar gelir... Öbür odaya koşarsın... Elfe'yle çarpışırsın hadi o kitaplarını kaldırır derslerini toplar yatak odasına gider- Bu kez bana karşı oda da yetişmez -Fal açılmaz- Hadi ben paramparça kâğıtlarımı alıp bu sefer Elfe'nin son durağı yatak odasına giderim orada o toplanmaz. Çünkü çalışacak bir yer kalmamıştır. 1.30 metrekarelik ev küçük gelir... Ben Elfe yatsa da daha yayılsam diye gözünün içine bakarım-Elfe yatar ben daha da yayılırım... Sabaha kadar odalarda montaj, -fal açmak- sürer. Nihayet falın bir yerinde yakalarım aradığımı, haydi herşey ona göre yeniden yazılır. Bundan önce kurduğum biçim bozulur-iğneleri bir bir sökerim-başkalarını iğnelerim... Nebahat de yeni yeni kâğıtlar (lüle lüle saç lülesi gibi kâğıtlar) kor daktilosuna... Başka saç lüleleri üreterek... Palyaço Ruşen biter -İşte bütün öbürküler-Afrika Dansı -Yanık Saraylar (Yanık Saraylar'da uyartıcı hap da kullanmıştım- Gençtim o zaman) böyle, çıktı, hep yeni kâğıtlar, eski biçimler dönüşerek... Bir devri daim işidir yazmak, boyuna kelimeler ve sen yer değiştireceksin... İlerde, imkân olursa bomboş bir ev, dümdüz düşünüyorum. Git gidebildiğin kadar, yazarak açıl denizlere..."[195]

Yazı çalışmaları sırasında nerdeyse dokunulmadık kelime bırakmayan Sevim Burak, büyük, küçük harfler, çizgiler, barlar, noktalama işaretleri, merdivenler, sağa, sola yatmış şekiller kullanarak göze hitap eden[196] bir düzenleme içerisine girmiştir. Yazarın bu uygulaması sadece sezgilere dayanılarak yapılmaktadır. Âdeta Burak'ın bu düzenlemeleri üç boyutlu görsel bir şöleni andırır. Yer yer resimler kullanarak resim ile yazıyı birleştirmesi, kelimeleri bir ressam edasıyla estetik bir düzenle yerleştirmesi Burak'ın yazı alanını oldukça genişletir. Öyle ki bu gelişme yazarı anlaşılmazlık boyutuna yaklaştırmıştır. Ancak belirtmemiz gerekir ki Sevim Burak bu durumdan hoşnut olmakta, anlaşılmak için birilerinin çaba harcamasını ve sonunda anlaşılabilmeyi ummaktadır. Yazar, Memet Fuat'la yaptığı bir konuşmasında bu durumu samimiyetle dile getirir. Bunu Fuat şöyle anlatmaktadır:

---

195 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 258.

196 M. Fuat, *"Yazar ile Tasarımcı"*, s. 241.

"- Burasını yalnız Adnan Benk anlar, diyordu birdenbire (ister istemez gülümsüyordunuz kuşkululuğuna.) Yok o anlar, müthiş, anlıyor, biliyorum, diyordu.(...)

Zaman zaman coşup:

- Burasını Adnan Benk bile anlayamaz... diyordu.

Bir seçkin insan için yazdığından değil, anlaşılmak istediğinden anlaşılabileceğine inanmak istediğinden sığınağıydı Adnan Benk'in anlaması."[197]

Sevim Burak diğer taraftan yazı çalışmalarını uzun zaman dilimlerinde ortaya çıkaran bir yazardır. Bunda titiz olmasının ve kolay beğenmemesinin rolü vardır. Yazarın bir çalışmayı bitirmesi için aradığını bulduğuna inanması gerekmektedir. Yazının başında geçirdiği günler, aylar, yıllar ona hep az gibi görünmekte ve o, kendini, çalışırken ileri, geri giden bir arabaya benzetmektedir.[198] Ve bu ileri, geri gidişlerin şeması yazdıklarını oluşturmaktadır.

Burak, yazmayı yüksek ücret ödeyerek kendisini izlemeye gelen seyirciler önünde, yüksek bir ipin üstünde, her an ayağını boşluğa atma tehlikesi ve ölüm numaralarıyla cambazlık yapmaya benzetir.[199] Burak'ın bu benzetmesi oldukça yerindedir. Zira yazar da sanki bir kelime cambazıdır. İnce bir ipi andıran cümlelerinin arasında düşmeden, dağılmadan, parçalanmadan gidip gelmeye çalışmıştır.

Gerçekten de yazarın edebiyatı, çok seyircisi olan bir edebiyattır. Seçkin bir azınlık için yazmayı hiç istemeyen Burak, kitaplarının kapışılmasını, oyunlarının aylarca, yıllarca kapalı gişe oynamasını özlemiştir.[200]

---

197 Aynı eser, s. 242. Yazarın burada bahsettiği Adnan Benk yazılarında A. Yedidağ imzasını kullanmış bir şair ve eleştirmendir. Şiirle başladığı edebiyat çalışmalarına daha sonra metin çözümlemeleri ve eleştirmenlikle devam eden Benk, uzun yıllar *Çağdaş Eleştiri* dergisini de yönetmiştir. *Eleştiri Yazıları* (4 Cilt) ve birçok çeviri eseriyle tanınan Adnan Benk dönemin önemli eleştirmenlerinden olmasıyla da Sevim Burak'ın ilgisini çekmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. www.dogankitap.com/yazar (25.02.2006)

198 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 275.

199 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 258.

200 M. Fuat, *"Yazar ile Tasarımcı"*, s. 241.

Sevim Burak için yazarlık bir ağaç oluşturmak gibidir. *Ford Mach I* adlı romanında yazar, bu ağacı şöyle tarif etmektedir:

"HALİS ALTINDAN BİR AĞAÇ YAPACAĞIM GÖVDESİNİ HALİS TUNÇLA KAPLAYACAĞIM (DÖVMECİ İŞİ OLACAK)

AĞACIN KÖKLERİNİ İNCE SAÇTAN SAÇLARLA BİRLİKTE GÜMÜŞ İPEK ŞERİTTEN VE İYİCE BÜKÜLMÜŞ SİMLE BİRLİKTE ÖRÜLMÜŞ ARALARINA GÖZYAŞI SERPİŞTİRİLMİŞ OLUP (NAKIŞÇI İŞİ OLACAK) (...)"[201]

Burak gerçekten de herkesinkinden farklı, altın işlemelerle, zümrütlerle, yakutlarla süslü, gözyaşları ile işli bir yazarlık ağacı oluşturmaya çalışmıştır. Edebiyat çevreleri onun yazdıklarının kendine özgü ve belirli bir mantıkla hazırlanmış oluşunu görmezden gelerek, ilgisiz kalsalar da Sevim Burak Türk edebiyatının ihmal edilmemesi gereken isimlerindendir. Kendi ifadesiyle, her kelimenin yerine bir çiçek konulsa da Burak'ın yazısı tamamlanmış olmayacak,[202] onu anlama ve çözme çabası hep devam edecektir.

3.2. Edebî Akımlarla Olan Bağlantısı

Sevim Burak modern bir edebiyat oluşturma çabalarından dolayı 1950 kuşağı öykücülerinden sayılmaktadır.[203] Gerçekten de yazar 1960 sonrasında oluşan edebiyatın alt yapısını kurma adına önemli eserler ortaya koymuştur. Edebiyatımıza yeni açılımlar, yeni yönelimler getiren ve zamanla bir kalıt haline gelen Burak, Feridun Andaç, Orhan Duru, Leyla Erbil gibi isimler tarafından özellikle 50 kuşağına dâhil edilmiştir.[204] Ancak bir dönem edebiyat çevrelerince dışlandığı da bir gerçektir.

Sevim Burak 52 yıllık hayatının yaklaşık olarak 40 yılını sanatına harcamıştır. Yazarın bu uğraşısı sırasında onu en çok etkileyen şeyin, sanat çevrelerince dışlanması olduğu anlaşılmaktadır. Oğluna yazdığı mektuplarda bu durumdan yakınan Burak, anlaşılamamanın üzüntüsünü hep yaşamıştır:

---

201 S. Burak, *Ford Mach I*, s. 143.

202 Aynı eser, s. 145.

203 F. Andaç, *Edebiyatımızın Yol Haritası*, S. 37.

204 D. Ceyhun, *"Biz 1950 Kuşağı Öykücüleri"*, s. 9-57.

"Buradakiler homurdanıyorlar "ne biçim edebiyat?" diye ama işte, ben onlara kabul ettirinceye kadar çalışacağım- Toplumsal öykülere, başı sonu ortası olan ezber gibi okunacak ya da ille de Türkiye'nin bir gerçeğini ortaya çıkartacak-idealist-öyküler geçerli-Ben böylesini yazamam... Onun için lütfen ve lütfen anla ki, çok zor bir ortamla karşı karşıyayım."[205]

Türkiye'de kendisi gibi bir yazarın gerici, kıskanç kesimler tarafından karalanmak istendiğini[206] düşünen Burak kendisini dışlayanların, Doğan Hızlan'ın bir yazısı[207] üzerine nasıl harekete geçtiklerini şöyle anlatır:

"Bu yazı çıkar çıkmaz da telefonlar birbirini izledi... Malumları tarafından, yani bir bölüm köy yazarları ve beni görmezden gelen o siyasi yazarlar (Daha çok memleketin gerçekleriyle uğraşanlar) sendikaları bile var-bana telefon ederek röportaj yapacaklarını YAZKO için, bildirdiler... (...) Ben, onlara bilmedikleri bir edebiyatı söyleyeceğim, onların istediklerini değil... Zaten hepsi benim gibi bir yazarın karşısında ne söyleyeceklerini bilmiyorlar."[208]

Sevim Burak'ın dönemindeki isimlerden bu uzaklığı Karaca Borar'a göre eserlerinin farklılığından ileri gelmektedir. Başkalarının bu farklılığı görmesinin fakat görmezden gelmesinin Burak'ı çileden çıkarttığını vurgulayan[209] Borar, annesini eşsiz ve anlaşılamamış bir insan olarak değerlendirir.

Burak'ın, Türk edebiyatında anlaşılamamasını, hatta zaman zaman dışlanmasını, onu her zaman "özgün bir ses" olarak gören ve savunan Doğan Hızlan şu sebeplere bağlar:

"Sevim edebiyat dünyasının içinden gelmiş, onlarla çok konuşmuş biri değil. Sevim ayrıca kimseye yüzsuyu döken biri de değil. Yani 'bir kitabım çıktı yazar mısın?' böyle bir tavrı da yok hiç. Biri gelse yazayım dese, edalı bakar zaten 'ister yaz, ister yazma' der. Böyle olunca (insanlar da yaklaşamadı).

Bir de tabi insanlar nedense genel geçer ve aynı düzeyde ya da aynı dünyadaki eserleri seviyorlar. Yepyeni bir şey geldiğinde bu-

---

205 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 273.

206 Aynı eser, s. 254-255.

207 İlgili yazı için bk. D. Hızlan, *"Yanık Saraylar - Sait Faik Türk Edebiyatı 1965"*, s. 57-58.

208 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 266.

209 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.04.2004.

nu anlama zahmetine girmiyorlar. Sevim Burak'ta da bu yaşandı."[210]

Hızlan'ın bu açıklamalarında da görüldüğü üzere Sevim Burak farklı olduğu için sanatın yazarlar tarafından çizilmiş dairesinin dışında kalmış, fakat aslında eserleriyle de bu dairenin merkezine oturmuştur.

Burak'ın bu farklı tarzı, onu klasik hikâyenin sınırlarını zorlayarak modern anlayışa yaklaştırmıştır. Özellikle zamandaşlık kavramını eserlerine çok iyi yansıtması, onun bazı yazarlar gibi (Feyyaz Kayacan, Ferit Edgü, Demir Özlü vb.) Batı'dan etkilendiği düşüncesini akla getirmiştir.[211] Ancak böyle düşünmek yazarın yapmaya çalıştığı şeyi izaha uygun değildir. Zira Burak, bu tarzı, garip bir sezgi gücüyle oluşturmuştur. Bu sebeple yazarın herhangi bir akım ya da gruba bağlanması doğru değildir. Bu konuda yazarın yaptığı bir açıklama da düşüncemizi destekler niteliktedir:

"Beni akımlar değil, tek tek yapıtlar ilgilendirir. Bugün de ilginin akımlara değil, yapıtlara dönmesini daha önemli buluyorum"[212]

Yukarıdaki cümlelerle kendisini hiçbir akıma dâhil etmeyen Sevim Burak'ı zaman zaman sürrealist bir akım içinde değerlendirenler de olmuştur.

Andre Breton, sürrealizmi "ruh otomatizmi" olarak tanımlar ve bunun hiçbir kurala dayanmayan, estetik bütün kaygıları hiçe sayan, aklın denetiminden uzak bir yaklaşım olduğunu vurgular.[213]

Hayattaki bazı sorunları çözmek için kendini onların yerine koymak, öykülerini çağrışım yoluyla oluşturmak gibi özellikleriyle sürrealizm Burak'a yakın görünebilir. Ayrıca sürrealist eserin aklın değil, rastlantının ürünü sayılması ve böyle bir yazıda noktalama işaretlerine gerek olmaması-hatta bunları kullanma-

---

210 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

211 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 259.

212 Aynı yer.

213 A. Breton, *Birinci Sürrealist Manifesto*, s. 32.

nın sanatçının zihnindeki akışın devamlılığını önleyeceği düşüncesi-öykülerinde bu özelliklere sıklıkla yer veren Burak'a da sürrealist denmesine yol açmıştır.[214]

Kendisini akımların değil tek tek eserlerin ilgilendirdiğini belirten yazar, "Gerçeküstücü değilim. Hikâyelerimde gerçeküstücü gibi görünen parçalar, kişilerimin ve benim gerçeklerimle ilgilidir."[215] diyerek sürrealizmle bir bağlantısının bulunmadığını açıkça belirtir.

Sevim Burak'ın eserlerine yansıyan konuları ve anlatım tarzı, Ömer Lekesiz tarafından postmodernliğe yakın bulunur:

> "Yanık Saraylar (1965), Afrika Dansı (1982), Palyaço Ruşen (1993) adlı kitaplarında toplanan öykülerinde Tevradî bir simgesel dile yaslanan Sevim Burak dengesiz, düzensiz, amaçsız ve sapkın bir dünyaya karşı, uçlan mantıksızlığa, saçmaya aklın tükenişine, çıkan bir sanatçı tepkisi sergilemiş; akıl dışılığın revaçta olduğu söz konusu ortamı parçalanmış bir söylem, kırılmış bir anlam ve bilinç sıçramalarıyla yansıtmıştır.
>
> Sevim Burak, bu yanıyla kendi zamanının çok ilerisinde, kısmen post-modernle ilişkilendirilebilecek bir bakış açısı kurarak, kendi iç dengelerini koruma çabasıyla toplumsal dengesizliğin öyküsel biçimlerini kayıt altına almıştır."[216]

Lekesiz'in de belirttiği gibi Burak'ın böyle bir akıma bilinçli olarak dâhil olmasına ve bu düşünceler doğrultusunda yazmasına imkân yoktur. Belki eserlerinin özelliklerinden dolayı Burak, post-modernle ilişkilendirilebilir. Fakat yazarı, böyle bir akımın içine birebir ve bilinçliymişçesine dâhil etmek doğru olmayacaktır.

Nitekim Doğan Hızlan da yazarın postmodernliği bilmediğini ifade ederken "Sevim Burak'a postmodern diyemem."[217] sözleriyle de Burak'ın tavrını belirler. Kaldı ki yazarın o dönemde duyduğu ve ilgisini çeken tek bir modern akım vardır. O da yapısalcılıktır. Yazar *Afrika Dansı* adlı eserinin bilimsel yönden

---

214 L. Burcu Dündar, *"Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi"*, s. 71-72.

215 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 259.

216 Ö. Lekesiz, *"Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler"*, s. 129-130.

217 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde saat 12.00'da Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

incelenebileceği düşüncesine kapılır. Ve bu isteğinin Feyza Zaim tarafından gerçekleştirilmesi[218] onun yapısalcılığa ilgi duymasına sebep olur. Bu konuda şunları belirtir:

> "Kitap kendini ispat etmiş durumda. BİLİMSEL OLARAK- Yapısalcılık akımında (Dünyada en yeni kitap eleştiri yöntemi). Artık, san'at eseri matematik gibi çözülüyor bilimsel olarak... 2 kere 2 eder 4 gibi. Yapısalcılık-bilimselcilik-Türkiye'de birçok isim yapmış yazarın şimdiye kadar edebiyat yapmadığını ortaya koydu... Yapısalcılığa karşı şiddetli bir saldırı var sol cephede... Toplumcularda... (...) Birçokları yapısalcılığı HIRİSTİYAN SAN'ATI olarak nitelendirerek milliyetçilik yapıyorlar ve bana da, kökü nerden geliyor? gibi saçma bir ayırım yapmaya kalkıyorlar.."[219]

Sevim Burak'ı bir akımın içerisine dâhil etmek elbette mümkün değildir. Fakat bizce bu konuda en ilginç yorum Selim İleri'ye aittir. İleri, yazarı Beat akımına[220] yakın bulmaktadır:

---

218 Sözü edilen yazı için bk. F. Zaim, *"Dönüştürülemeyen Gerçek"*, s. 22-25.

219 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 151.

220 Yazarın bahsettiği bu akım 1940'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkmıştır. Akımın en ünlü temsilcisi Allen Ginsberg'dir. Bu sanatçılar, hiçbir arka plan kaygısı duymadan pratik yaşamlarında izledikleri bütün her şeyi eserlerine taşımakta ve toplumlarını kıyasıya eleştirmekteydiler. A.B.D.'deki hareketler cinsel konularda sınırsız özgürlük ve uyuşturucuya yönelim göstermeleriyle dikkat çekmiştir. Anti-kapitalist tutumları bu gençleri Doğu'nun gizemli dünyasına ve Zen Budizm'e yöneltmiştir. Özgürlüğü böyle bir dünyada aramaktaydılar. Bu akım kısaca yeni bir toplumsal-devrimci özne arayışına girişin sembolü olmuş, hiçliği kendilerine felsefe edinmişlerdir. Şiir ve sanatta bağımsızlık için mücadele etmişlerdir.
Beat kuşağının en önemli şairlerinden Ferlinghetti, akımın sanat anlayışını aşağıdaki şiirle ortaya koymuştur.
"Beat Generation'ının yavruları bana şöyle dediler:
'Hem Beat olup, hem de bağımlı olamazsın.'
Haklısın, çok haklısın adamım.
'Yalnızca ölüler ve esrar çekip kafayı bulanlardır
Her şeyi boşlayanlar. Bunlar anlaşılmaz kişilerdir.'
Demiştir. W. S. Burrougs bir kez.
Ama ben onlardan değilim.
Hiçbiri değilim. İşte böyle adamım.
Tüm Beat Generation'ın varoluşçu olduğu hikâyesi
Üç paralık pırasa gibidir, yapmacıktır.
Düzenbazlıktır."
Ayrıntılı bilgi için bk. Y. Tuncay, *"Amerikan Rüyası ve Bob Dylan"*, s. 17.

"Sevim Burak, ayrıca, Amerikan şairlerinden bazılarına çok önem veriyordu: Beat akımına, Çünkü sanat, özellikle edebiyat, bir tür intihar, bir tür esrarkeşlikti. Bu şairler, esrarkeşliklerini açık seçik ifade ediyorlardı. Marilyn Monroe ise intihar etmişti.

Bizim uygarlığımızda ise, sanat, uçsuz bucaksız kayboluştu. Ve kendisi kaybolmuştu. Kayboluşu, gözünü kırpmaksızın tercih etmişti."[221]

İleri'nin bu düşüncesinin sebepleri arasında, yazarın kahramanlarının intihar etmeleri, ölüme yakın oluşları, bütün kuralları alt-üst edişleri, her şeyi-sanat da dâhil-bir düş olarak görmeleri[222] sayılabilir.

Yine bu konuda Doğan Hızlan da Selim İleri'ye katılarak "Beat Generation özellikleri olan, soluk soluğa yaşanılan ve tüketilen bir duygu. Sevim Burak bazı şeyleri kalıcı olarak değil, o yazılan bir şeyleri tüketir. Bu sebeple Beat'e uygun."[223] ifadeleri ile yazarın dâhil edilebileceği en uygun akımı belirler.

Sevim Burak'ı herhangi bir edebî akım içerisine dâhil etmek isteyenler çok olmuştur. Ancak bilinmesi gereken bir gerçek vardır ki Burak yalnızca kendisine benzeyen bir sanatkârdır. Bu tek başınalıkla oluşturduğu eserleri ise onun üslûp konusunda tekliğinin birer delilidir. Yazarın edebî akımlara olan bu uzaklığını Murathan Mungan şöyle ifade etmiştir:

"Bir kez özgün bir yazar Burak. En çok kendine benziyor. Bu yüzden onu ille de bir akımın göbeğine yerleştirmek isteyenler, onu anlamakta da yetersiz kalıyorlar. Gerçeklikle kurduğu ilişkiye yazınsal bir ad vermekte ısrar edenler, Bilinç akımından, Gerçeküstücülüğe dek değişik adlar yakıştırmışlar ona; Kanımca bu tür yakıştırmalarla çözümlenebilecek bir şey değil Sevim Burak yazarlığı."[224]

Sonuç olarak Sevim Burak, hangi akıma yakın görülürse görülsün her yönüyle kendine özgü ve şahsi bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Belirli bir okul, akım ya da nazariyeye bağlanmaması, konularını kendi özel hayatından alması ve özgün bir

---

221 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 166.

222 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 50.

223 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

224 M. Mungan, *"Ruh Çağıran Metinler"*, s. 8.

üslûp ortaya koyması onu bağımsız bir sanatkâr haline getirmiştir.

3.3. Beslendiği Kaynaklar, Etkilendikleri ve Etkiledikleri

Yazarlık serüveni içerisinde eserlerden ya da yazarlardan etkilenilmesi kaçınılmaz bir durumdur. Sevim Burak da bu etkilenme sürecini yaşamıştır. Ancak Burak, farklı olarak bu etkilenmeleri birer malzeme gibi kullanmıştır. Okuduklarından bir ışık yakalayan yazar, bunu geliştirmiş, işlemiş ve kendi süzgecinden geçirmiş olarak yeniden şekillendirmiştir. Sevim Burak'ın hayatını, sanatı ile yer değiştirerek yazma sürecini tamamladığını belirtmiştik. Bu sürecin önceki aşaması da Burak'ın kendinden önceki metinleri okuması ve yorumlamasıdır. Yazar tarafından bu durum, kendi hayat biçimini oluşturmak şeklinde nitelendirilir:

> "Daha doğrusu o korkunç filmlere ya da felsefelere her türlü siyasi ya da sapık ideolojilere bakarak kendi biçimini çıkarmak, ona birşeyler ilave etmek/ondan etkilenmek/ondan kendini yaratmak/yeniden/yahut da aynı şeyi bir daha tekrarlamak/ hepsi bu kadar/gerekirse bağzı yerlerini çıkararak aynı şeyi yeniden yazmak/ne de olsa çıkarırken acemice birşey yaparsın/bu da senin olur/bu kadarı da yeter/bir kere taklit etmeye kalk da gör/taklit ede ede neler çıkarırsın, neler uydurmaya başlarsın/başla da gör/emin ol yazarlık budur/taklittir/sonra uydurmadır/bir de kendine heyecanlandığın bir model seçmektir."[225]

Sanat hayatı boyunca sıradan konu ve durumlardan etkilenmeyen yazarın üzerinde daha çok "olağanüstü" unsurlar etkin rol oynamıştır. Sevim Burak'ı etkileyen ve sanatını şekillendiren kaynaklar aşağıda ayrıntılı olarak işlenecektir.

3.3.1. Kafka

Sevim Burak'ın, "halis altından, zümrütten" oluşturduğu "yazarlık ağacı"nın can damarı Kafka'dır denebilir. Yazarın model olarak gördüğü Kafka için kullandığı şu ifadeler, ona verdiği değeri açıkça gösterir:

---

225 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 176-177.

"Benim hocam, tanrım Kafka'dır bilirsin, o'nu hiçbir zaman aşamayacağım için böyle kötümser yazıyorum ama bu da büyük bir güç bana Kafka'dan gelen..."[226]

Kafka'nın yazar üzerindeki etkisine geçmeden önce benzerlikleri görebilmek için onun yazış tarzına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

20. yy.'ın ilk çeyreğinde gerçekçilik ve Tanrı anlayışı, yerini yeni dinamiklere bırakmaya başlamıştır. Maddeci zihniyet Nietzche'ye "Tanrı öldü"[227] dedirtirken, yeni edebiyat sistemi bu dünyayı parçalara bölerek anlatmaya başlamıştır artık:

"Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj tekniğiyle bir patch-work'e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekçiliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teke tek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis-katharsis estetiğinin de sonudur bu."[228]

Dönemin bu edebiyat anlayışı çerçevesinde değerlendirilen ve başarılı eserleriyle tanınan Kafka da sonsuzluğa yelken açarak olayları ve kişileri soyut bir ortama doğru taşımıştır.

Sevim Burak da Kafka'nın bu soyutlama tavrı doğrultusunda hareket etmiş ve yazar fantastik gerçekçiliğe doğru sürüklenmiştir. Felsefe, düşünce ve edebiyatın kaynaşmasıyla ortaya çıkan bu geleneğin temelinde de Kafka yatmaktadır.[229] Yazarın gerçekleri bir giz düşüncesiyle ele alması onu Kafka'ya yaklaştırmıştır. Burak bu yakınlaşmayı şöyle dile getirir:

"Kafka'ya göre, karanlık, kapalı ve daha dalgalı bir ülkenin giz'leri, masalları ortasında, gözü kapalı yürüyen, bu farka göre duygusal bir bilince-karanlığa varan bir hikâyeciyim. İçinde yaşa-

---

226 N. Güngörmüş, *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, s. 47.

227 N. Hızır, *Bilimin Işığında Felsefe*, s. 79.

228 Y. Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 29.

229 S. Gümüş, *"Bir Türk Edebiyatı Var Mı?"*, s. 21.

dığım çevre'de, benimle birlikte, gözü kapalı yaşayan binlerce gerçek var. Çevremizde, gerçekler her biri kendi halinde yaşıyan, her biri kendi içine kapanmış giz'lerdir bence. Kafka'nın yapıtlarında, sonuç olarak, her biri bir bildiri niteliğine girmiş-ilerlemiş-nerdeyse düşünce biçimine yaklaşmış (ya da yaklaştırılmış olan) giz'leri, bizim ülkemizde, kendi yaşantımızda, iyice derinde, dibe çökmüş, saf, şiirsel giz'lerdir. Bu giz'ler saf ve el sürülmemiş olarak duruyor. Bence, Kafka'nın giz'leri, yaşamımızın öz'ünde var. Kendi halinde olarak yaşıyor."[230]

S. Burak, Kafka'nın eserlerinin özündeki bu şiirsel unsurlardan farklı olarak kendi imgelerini üretmek, onun edebiyatında vardığı sert ve kesin yargılara karşı kendi esnek çizgisini oluşturmak için mücadele etmiştir.

Yazara göre Kafka; insanlığın -özellikle de Yahudilerin- dolayısıyla kendi kaderini edebiyatına yansıtmış bir yazardır. Bu noktada Burak, Kafka'nın eserlerinin, kendisiyle ortaya çıkan bir kader olduğuna inanır. Yazarı, Kafka'ya hayran bırakan biraz da budur. *"Ah Ya'Rab Yehova"* öyküsünde Yahudi mahallesini ateşe veren Bilâl Bey, aynı anda mahalleyi öbür ucundan tutuşturan gazap Tanrısı Yehova, günahkâr Zembul ve yanan Yahudiler, öykünün akışı içinde Kafka'nın kaderinin düşünce olarak görünüşleridir.[231]

Oğuz Demiralp'in ifadesiyle Burak'ın öykülerinde yangın temel bir imgedir. Dinbilimsel düzeyde bir ceza olmakla beraber, ruhbilimsel açıdan da önem arzetmektedir.[232]

R. D. Laing, *Bölünmüş Benlik* adlı eserinde Kafka'nın tiplerini salt iskelete benzetir. Ceza infaz edilmeden, giderek uğursuz yasal dava daha açılmamışken, sanığa korkunç bir şey yapılmıştır... İnsan olmak için ne gerekliyse hepsi elinden alınmış, sadece soyut insanlığı bırakılmıştır. Bu kadarı da, insan olmaya yetmez.[233]

Kafka'nın kişileri suçsuz da olsalar yargılanırlar. Suçları belirsiz de olsa ceza kaçınılmazdır. Yazarın kaderi bu noktada kah-

---

230 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 61.

231 Aynı eser, s. 62.

232 O. Demiralp, *Okuma Defteri*, s. 217.

233 R. D. Laing, *Bölünmüş Benlik*, s. 57.

ramanlarına yansır. Kafka bir Musevi'dir. Ama "Vaat Edilmiş Toprak"a inanmayarak Musevi geleneğine ters düşer. Belirsiz olan bu suçtan cezalandırılarak toplum dışına itilir. Hatta bu sebeple komünistler tarafından yakılmak istenmiştir.[234]

Kafka'nın bu kaderi kahramanlarının alın yazısı olurken Burak'ın kişileri de onun yazgısından nasiplerini almışlardır. Yazarın öykülerinin çoğunda intihar eden karakterler, biraz da "Kafka'nın kişileridir. Zira Kafka'nın bütün eserlerinde hiçbir şey kurulu düzene ve tanımlanabilen ilişkilere dayanmaz. Aynı sisin rüzgârda savrulup parçalara ayrılması gibi bazen yavaş, bazen hızlı bir parçalanış söz konusudur."[235] Buradaki parçalanış kimi zaman bir intihar, kimi zaman da bir uzaklaşma çığlığına dönüşür.

Bu uzaklaşma serüveni içerisinde ölüme rağmen pes etmeyecek olan hiçlik düşüncesi, Kafka'nın egemen varoluşçuluğunu ortaya koyar.

Sevim Burak da bir hiçlik felsefesi ile hareket etmiş, kahramanları kimi zaman kendini boşluğa bırakarak,[236] kimi zaman da tencerenin dibine yapışıp kalarak[237] hiçlik duygusunu yaşamışlardır.

Sevim Burak'ın her yönüyle hayran olduğu Kafka, *Mavi Oktav Defterleri*'nin ilkine şu cümleleri yazar:

> "Her insan kendi içinde bir oda taşır. Bu gerçek, işitme duyusuyla bile kanıtlanabilir. Diyelim gecenin bir vakti, dört bir yan sessizliğe bürünmüşken, biri hızlı adımlarla yürümektedir; kulak kabartan bir başkası, örneğin duvara iyice tutturulmamış bir aynanın takırdadığını işitebilir."[238]

Yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* öyküsündeki ve onun oyunlaştırılmış biçimi olan *Sahibinin Sesi* adlı tiyatrosundaki Bilâl Bey de topuğundan içeri iğne girdiği andan itibaren hep bir iç ses dinler. Bu ses kimi zaman Muzaffer Seza'nın ağzından yansıtılır, kimi

---

234 G. Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 115.

235 H. Zulliger, *Suçlu Çocuklar ve Çocuk Mahkemeleri*, s. 115.

236 S. Burak, *Yanık Saraylar*, s. 23.

237 Aynı eser, s. 15.

238 F. Kafka, *Mavi Oktav Defterleri*, s. 7.

zamansa "Sahibinin Sesi" adlı bir plaktan duyulur. Fakat Bilâl Bey her iki şekilde de kendi içinin, geçmişinin, mahallesinin, bilinçaltının sesini dinlemektedir. Plağı kapatsa bile Muzaffer Seza'yı hiç susturamaz. "İğne bacağından yukarıya doğru çıkıyor... İşte kasığına kadar çıktı... Kasığına saplandı."[239] şeklindeki ifadeler Muzaffer Seza'nın Bilâl Bey'e unutturmadığı vicdan azaplarıdır.

Konu ile ilgili olarak Deleuze ve Guattari, Kafka'nın *Günlükler*'indeki metaforların onun umutsuz bir hale düşmesine ve onun bu süreçteki unsurları bilinçli bir şekilde karşıtlarına dönüştürmesine[240] dikkat çekerler.

Sevim Burak için de bu durum söylenebilir. Bilâl Bey'in içinde duyduğu çığlıklar, plak ve çeşitli sesler, bunlar birer metafor değildir. Çünkü metnin sonuna doğru artık Bilâl Bey'e batan şeyin bir dikiş iğnesi olduğu anlaşılır. Bundan sonra belirtilen sesler sadece bir sembol halini alır.

Burada, bir sesin temsil edilebilmesi Türk edebiyatında aslında önemli bir hadisedir. Sesin anlatılamama özelliğinin olması ve şimdiye kadarki çoğu metinde de karşımıza konuşma aracı olarak çıkan sesin, burada temsil edilebilmesi dikkat çekici bir durumdur.

Kafka ile Burak arasındaki en önemli benzerlik, üslûp ve biçimdir. Kafka her kelimeyi tuzağa dönüştüren, tehlikeli yapılar inşa eden bir yazardır. Kelimeler belli bir mantık düzenine göre sıralanmaz, birbirlerinin üstüne yığılır. Sanki yazarın tek yapmak istediği şaşırtmak, yoldan çıkarmaktır.[241]

Burak bu durumu daha da ileriye götürerek doğrudan doğruya şaşırtmakla kalmayıp yolunuzu kaybettiren süreçler oluşturur.

Yazarın Kafka'dan ayrıldığı tek noktayı, tarihsel süreç olarak mutsuzluğu ele alışlarında aramak gerekir. Kafka'nın eserlerinde her şey tarih dışında geçer, öncesiz sonrasız bir insanlık durumu

---

239 S. Burak, *Sahibinin Sesi*, s. 65.

240 G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, s. 33.

241 G. Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 117.

ele alınmış gibidir. Sevim Burak'ın eserlerinde ise mutsuzluk tarihsel ve toplumsal bir süreç olarak anlatılır. Bireyin alın yazısı olarak yaşadığı düşüş, bir tarih sürecinde değerlendirilir. Birey için tarihten çıkış yoktur. Kısacası tarih yazgıya eşit olur.[242]

Sevim Burak'ın Kafka'yı model olarak alması onun yukarıda belirttiğimiz çerçevede etkilenmesiyle kendini göstermektedir. Birebir, "Kafka'yı taklit etti demek", yazara yapılmış bir haksızlık olacaktır. Burak, Kafka'dan aldıklarıyla kendi yazarlık dünyasını kurmuş ve taklit etmekten ziyade örnek alma yoluna gitmiştir.

3.3.2. Tevrat

Türk edebiyatında zaman zaman çeşitli din kitaplarından faydalanılmıştır. Bunlardan birisi de Tevrat'tır. Bu kaynaktan faydalanan yazar ve şairler arasında Y. Kadri Karaosmanoğlu İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Orhan Hançerlioğlu sayılabilir.[243]

İsimlerini zikrettiğimiz bu yazarların dışında Türk edebiyatında Tevrat'tan en çok yararlanan yazarlardan birisi de Sevim Burak'tır.

---

242 O. Demiralp, *Okuma Defteri*, s. 217-218.

243 Yukarıda belirttiğimiz isimler arasında Yakup Kadri ve Orhan Hançerlioğlu Tevrat'tan daha fazla istifade etmişlerdir.
Yakup Kadri *Sodom ve Gomore* adlı eserinde, Kitab-ı Mukaddes'in, Allah'ın gazabına uğramış iki şehri ile kahramanı Ahmet Kerim'in İstanbul'daki günahkâr hayatını birbirine benzetir.
Yazarın lirik cümlelerini Tevrat'tan aldığını belirten Niyazi Akı, Yakup Kadri'nin eserlerindeki bu farklılığı şöyle anlatır: "Mukaddes din kitaplarından, şair ve mütefekkirlerden alınarak epigraphe gibi kullanılan parçalar ve muhtelif yazarlardan yapılan kısa iktibaslar da Yakup Kadri'nin eserlerinde bir özellik teşkil eder." Bk. N. Akı, Y. Kadri Karaosmanoğlu, *İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, s. 205.
Orhan Hançerlioğlu da Tevrat'tan geniş çapta istifade edenler arasındadır. Özellikle yazarın *Yedinci Gün* adlı eseri, Tevrat'ın Bereşit bölümünün başlangıcını oluşturan Yaratılış'la başlamaktadır. "Akşam oldu, sabah oldu, bir gün." (Ayrıntılı bilgi için bk. M. Farsi, *Tora ve Aftara, I. Kitap Bereşit*, s. 3-13.) tekrarlarıyla şiirsel bir üslûp kazanan *Yedinci Gün* adlı eserde, Ömer müsteşarlıktaki işinden ayrılır ve Tevrat'ın yaratılış bölümüne benzetilen bir hal içerisinde kendini yeniden yaratılmış gibi hisseder ve yeni bir hayata doğru yol alır. Bk. O. Hançerlioğlu, *Bordamıza Vuran Deniz, Yedinci Gün.*

Annesinin okumayı çok sevdiğini belirten Karaca Borar, onun başucu kitaplarından birisi olarak da Tevrat'la münasebetini şöyle anlatır: "Onun bir Tevrat'ı vardı. Tevrat onun ana kitabıydı. Tevrat'ı bir görseniz, onun okunmadık, altı çizilmedik sayfası -beş kere, on kere- kalmamıştır."[244]

Yazarın Tevrat'tan etkilendiğini gösteren ilk bulgu "kadın"dır. Tevrat'a göre kadın erkeğin kürek kemiğinden yaratılmıştır. Yaratılışı bile erkeğe bağlı olan kadın her durumda ona muhtaçtır.[245] Erkeğine muhtaç olan kadının Tevrat'a yansıyan en önemli özelliği ayartıcı ve yoldan çıkarıcı olmasıdır. Örneğin İşa (Havva)'nın yılan tarafından kandırılarak Adam (Adem)'a yasak meyveden yedirtmesi,[246] Avraam (İbrahim)'ın eşi Saray (Sara)'ın Mısır kralını güzelliğiyle baştan çıkarması[247] Asenat (Züleyha)'ın Yosef (Yusuf)'in elbisesini yırtarak, ona iftira atması[248] çocuğu olmayan kadının "kısır" denilerek aşağılanması[249] Tevrat'ta kadına yüklenen vasıfların sadece birkaçıdır.

Kitâb-ı Mukaddes'te âdeta lanetlenmiş bir varlık olarak görülen kadın, Burak'ın öykülerinde de günahkârdır ve alacağı bütün cezaları hak etmiştir.

Burak'ın kadınları da tıpkı Tevrat'ın kadınları gibi kocalarına muhtaç, her türlü zulme hakettikleri için muhatap olan, zaman zaman ayartıcı, zaman zaman günahkâr ama mutsuz tiplerdir.

Yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsü onun Tevrat'tan en çok istifade ettiği öyküsüdür. Öykü daha başında Tevrat'tan yapılan bir alıntı ile başlar. Nitekim Tevrat'ın, "Başka bir yedi gün daha bekledi ve güvercini bir kez daha gemiden gönderdi. Güvercin akşam vakti ona geldi ve işte ağzında, yeni koparılmış bir zeytin dalı vardı. Noah böylece suların yeryüzü üzerinden

---

244 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

245 M. Farsi, *Tora ve Aftara, I. Kitap Bereşit*, s. 19.

246 Aynı eser, s. 21.

247 Aynı eser, s. 85.

248 Aynı eser, s. 319.

249 Aynı eser, s. 449.

alçaldığını anladı. Başka bir yedi gün daha bekledi."[250] parçası öyküde karşımıza şu şekilde çıkar:

"... Ve yedi gün bekledi
Ve diğer yedi günü bekledi
Bayan Zembul Allahanati
Ve diğer yedi gün daha bekledi
Yedi yıl bekledi
Bayan Zembul Allahanati
Ve diğer yedi yıl daha bekledi
Yedinci yılın yedinci ayında
On yedinci gününde
Yedinci saatinde

Bayan Zembul Allahanati'nin bütün günleri dolmak üzere idi."[251] Yazar Zembul'un çileli bekleyişini anlatmak için Nuh Aleyhisselam'ın Tevrat'taki bekleyişinden yararlanmıştır. Yine aynı öyküde Zembul'un oğlu Verdul (Ferdi)'un doğumu bir hayli zor olmuştur. Bu durum Tevrat'ta Rahel'in oğlu Binyamin'in doğumunu hatırlatmaktadır.[252] Her iki doğum da zor olmuş ve doğumu yaptırması için çağırılan ebeler yeterli gelmemiştir.

Ayrıca öykü kahramanlarının çoğunun elinde Tevrat bulunması,[253] doğumu yaptıracak ebeye Tevrat verilmesi[254] bu kutsal kitaba ne ölçüde değer ve önem verildiğini göstermektedir.

Bunların dışında yazarın öykü kahramanı olarak seçtiği isimler de Tevrat'ta yer alan isimlerdendir. Yahya, Malhus, Lazar, Davut, Zakarya, Yeruşalmi, Ventura, İda, Betuel ve Yasef bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Yine yazarın *"Yanık Saraylar"* adlı öyküsünde daktilo kızın kendi geçmişi ile ilgili anlattıkları, Hz. Musa'nın Tevrat'taki doğumuna benzemektedir. Bir sepete konularak nehre bırakılan ve Fulya Teyze tarafından bulunan daktilo kızın, anlattığı doğumla Tevrat'taki şu doğum hadisesi arasında ciddî benzerlikler vardır:

---

250 Aynı eser, s. 49.
251 S. Burak, *Yanık Saraylar*, s. 59.
252 M. Farsi, *Tora ve Aftara, I. Kitap Bereşit*, s. 275.
253 S. Burak, *Yanık Saraylar*, s. 80.
254 Aynı eser, s. 78.

"Onu daha fazla gizleyemeyince, onun için hasır bir sepet alarak asfalt ve ziftle sıvadı. Çocuğu [sepetin] içine koydu ve sepeti Nil'in kıyısındaki sazlığa yerleştirdi. [Çocuğun] Ablası, ona ne olacağını görmek için uzaklara konuşlandı. Prenses nehirde yıkanmaya inmişti ve [kadın] hizmetkârları Nil'in kenarında yürüyorlardı. [Prenses] sazların arasında sepeti gördü ve bir cariyesini göndererek onu aldı."[255]

Burak'ın *"Sanatçı Elbisesi"* adlı öykü taslağı da bünyesinde tamamıyla Tevradî unsurlar barındırmaktadır. Hz. Musa'ya ve ona yardımcı olarak gönderilen kardeşi Harun'a Tanrı tarafından yaptırılması istenen elbiselerin anlatıldığı bu taslakta, ayrıca Yahudilerin simgesi olan, kadeh, yedi başlı şamdan, kandil, sandık ve mühür[256] de yer almaktadır.

Öykülerinde Tevrat'tan nasıl faydalandığını ele aldığımız Sevim Burak, tefsirini yapmayı düşünecek kadar Kitâb-ı Mukaddes'e bağlıdır. Bu düşüncesini yazar, oğluna şu cümlelerle anlatır:

"Asıl Tevrat'a aşıkım... Tevrat dünyanın başı ve sonunu bir arada veriyor... Bir deli işi onu tefsir etmek... Bu da bana düşer. Tevrat'ı oturup yeniden yazacağım, karar verdim... Tabii, beni ekmek ve suyla ölünceye kadar bir besliyen olacak... Başucumda bir nöbetçi isterim, seneleri bekliyecek... Yeniden yaratırız şu insanları, ne dersin... O zamana kadar da ben ölürüm... (...) Güçsüzlüğümü anlatmaya başladım birden... Tevrat gibi büyük bir eser ve ben... Gecenin bu saatinde tevratı tefsir etmek istiyerek küçültüyorum kendimi."[257]

Musevi bir annenin kızı olarak Tevrat'a hayran kalan, onu yeni baştan tefsir etmeyi arzulayacak kadar benimseyen Sevim Burak, Tevrat'ı okumuş, anlamış, özümsemiş ve eserlerine buradan damıttığı lirik üslûbu yerleştirmiştir. Bu bağlamda denilebilir ki Burak, edebiyatımızda Tevrat üslûbunu yakalayabilen sanatkârlarımızdandır.

---

255 M. Farsi, *Tora ve Aftara, II. Kitap Şemot*, s. 11.

256 Aynı eser, s. 295-369.

257 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 36-37.

3.3.3. Dostoyevski

Sevim Burak'ın beslendiği önemli kaynaklardan birisi de Dostoyevski'dir. Kafka'yı yazarların Tanrısı olarak düşünen Burak, için "yazarların peygamberidir Dostoyevski."

Burak, eserlerinde, yazarların peygamberi olarak gördüğü Dostoyevski ile bir hayli benzer konuları işlemiştir. Özellikle Dostoyevski'nin *Öteki* adlı eseri ile yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsü benzerlikleriyle dikkat çekmektedir.[258]

Öteki adlı eserinde Dostoyevski, şizofreni hastası olan birinin yaşadıklarını anlatır. Öykünün kahramanı Yakov Petroviç Goladkin çalıştığı resmî dairede herkesi kendisine düşman zannetmektedir. Bir gün karşısına bir adam çıkar. Bu adam onun zihninde kurguladığı öteki bir Goladkin'dir. Eserin sonunda Goladkin iki kişiliğiyle yakılmaya götürülür.[259]

*"Ah Ya'Rab Yehova"*da da benzeri bir durum vardır. *Öteki* adlı eserde olduğu gibi, öykünün merkezî figürü Bilâl Bey, ölmüş birinin hüviyetini aldıktan sonra bu kişiyi görmeye ve onunla konuşmaya başlamıştır. Çevresindeki herkesi kendine düşman zanneden Bilâl Bey de bütün mahalleyi ateşe vererek şüphelerinden kurtulma yoluna gitmiştir.[260]

İki eserdeki bu benzerlikler yazarın Dostoyevski'den etkilendiğini düşündürmektedir.

Bununla beraber Sevim Burak'ın küçüklüğünde öykülerine kaynaklık edebilecek bazı masal, efsane ve destanları dinlediği görülür. Bir süre sonra Dostoyevski'yi okumaya başlayan yaza-

258 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 261.
Dostoyevski'yi peygamber olarak nitelendiren yalnızca Sevim Burak değildir. Mesela Stefan Zweig de *Üç Büyük Usta* adlı eserinde Dostoyevski'den bahsederken, "Şimdi farkına vardığımız en son gerçekleri bize ilk olarak açıklayan bir peygamberdir o." der. Bk. S. Zweig, *Üç Büyük Usta*, s. 220.
Zweig bu geniş incelemesinde sık sık ona peygamberliği yakıştırır. Hatta onun karşısında Tanrı'nın bile sustuğunu şöyle ifade eder: "Rusya gerçekten de onun sığınağı ve kurtarıcısı olmuştur. Bu konuda ikilik yoktur artık; sözleri bir doğma'nın kesinliğini taşımaktadır. Onun karşısında Tanrı susmuştur. Vicdanı ile Tanrı arasında bir aracı, bir İsa, yani insanlığı haber veren bir peygamber yaratmıştır." Bk. Aynı eser, s. 228.

259 Dostoyevski, *Öteki*, s. 142.

260 S. Burak, *Yanık Saraylar*, s. 82.

nın düşünce dünyası yavaş yavaş değişir. Burak'ın bu konudaki açıklamaları dikkat çekicidir.

"Yazarlığımın kaynağını oluşturan din etkisiyle, kahramanlık destanları ve cadı Dev Padişahın kızı imajlarıyla yetişmemdir-Aynı küçük yaşlarda Dostoyevski'yi okumam bana kendi yaşantıma yabancılaşmamı sağlamıştı-Üç dil öğrenmek gibidir benim için Dostoyevski, içimdeki mit'leri, yıktı destanlara, cadılara, Padişahlara olağanüstü boyutlar kazandırdı-"[261]

Henri Miller'in "Dostoyevski'yi taklit etmek istedim, altından çıkamadım, Kafka gibi" ifadesine karşılık Burak, "Bence en güçlü yol bu. (...) Modern Fantazya oturduğun yerde sana yardım edebilir."[262] diyerek Dostoyevski ve modern edebiyata olan yakınlığını dile getirmiştir.

Sonuç olarak, Sevim Burak "yazarların peygamberi" olarak gördüğü Dostoyevski'den istifade etmiş, yazarlık hayatında onun eserlerine önem vermiş ve tarzını büyük ölçüde benimsemiştir denilebilir.

3.3.4. Samuel Beckett

Yirminci yüzyılın en güçlü kalemlerinden ve absürd tiyatronun önde gelen isimlerinden biri olan Samuel Beckett'in Sevim Burak'ı etkilediğine dair doğrudan bir bilgi bulmak mümkün değildir. Ancak yazarın *"Afrika Dansı"* öyküsünde Beckett'ten takdirle bahsetmesi ve bizim tespit ettiğimiz bazı benzerlikler onu da bu başlık altında ele almamıza yol açtı.

Burak, *"Afrika Dansı"*nda kullandığı şu cümlelerle, Beckett'e olan ilgisini ortaya koymuştur:

"SAMUEL BECKETT'e benziyor/BECKETT'le beraber olmak bu odada Beckett'i görsem ayaklarına kapanır öperdim diyorum makineye/MAKİNE DEĞİLSİN/BECKETT'le gezmek/yalnız kendime saklamak değil onu/hayır/başkalarıyla da paylaşmak isterim/Beckett'le sinemaya gitmek/O'nu sinema kalabalığının arasında görmek isterim/başka erkeklerin başka kadınların arasında

---

261 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan bir metinden alınmıştır.

262 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 177.

görmek isterim/şöyle PAPİRÜS falan/sanat çevresi/BECKETT'i görünce ne yaparlar acaba/ama bu bir aldanış.[263]

Bu ifadelerle Beckett'i *"Afrika Dansı"*nın içine hayali sevgilisi olarak yerleştiren Burak, yazış tarzı ve konu itibarıyla da yazardan esinlenmiştir.

Gittikçe sona yaklaşan, içi boşalan yaşamı ve insanın varlığının sıfırlaşma evresini oyunlarıyla özdeşleştiren Beckett, bu süreçte dili bir hiçleşme aracı, oyun kişilerini de bunun birimleri olarak kullanır. Böylece hiçliğin kavranışlarıyla başlayan indirgeme, tüm nesnellik ve fiziksel varlık yok oluncaya kadar sürer.[264]

Bu, kendini sıfırlama süreci Burak'ta da çok canlı biçimde kendini gösterir. Yazarın öykülerindeki kahramanların özellikle kadınların çoğu, varlığı yoklukla sınanmış, yokluğa yakın kişilerdir.

Bu iki yazarın oluşturduğu hiçlik imgesi biraz da kendi görünümlerini anlamsızlaştırmalarıyla ilgilidir. Özellikle Beckett, eserlerini kendini arama ve bulma yolunda oluşturan bir yazardır. Bu bağlamda Beckett'in şu cümleleri dikkat çekicidir.

> "-İçimde katledilmiş bir varlık taşıdığım duygusunu hep hissetmişimdir. Ben doğmadan önce katledilmiş bir varlık. Bu katledilmiş varlığı bulmak zorundaydım ben. Ona yeniden can vermeyi denemeliydim. Bir keresinde Jung'un bir konferansını dinlemeye gitmiştim... Hastalarından birinden, gencecik bir kızdan söz etti... Konferansın sonunda, herkes gidiyorken o da öylece sustu kaldı. Yaptığı keşiften şaşırmış bir halde kendi kendine konuşurken şunları ekledi:
>
> - Aslında, o kız hiç doğmamıştı.
>
> Ben de içimde hep hiç doğmadığım duygusunu taşımışımdır."[265]

Beckett'in bu kendini arama serüveni, Burak'ta ise eserlerindeki kahramanların yerine geçerek, farklı bir Sevim oluşturmaya çalışarak gerçekleştirilir. Ancak bu hususta Burak ile Beckett'in ayrıldığı bir nokta vardır. Beckett, bu arayışın, insanın kendini dinlemekle sağlanamayacağı üzerinde durarak şunu ekler, "İn-

---

263 S. Burak, *Afrika Dansı*, s. 20-21.

264 www.kimkimdir.gen.tr (12.01.2006).

265 C. Juliet, *Samuel Beckett ile Görüşmeler*, s. 19.

san kendini dinlediğinde, duyduğu şey edebiyat değildir."[266] Burak ise bu konuda tam aksini düşünmektedir. Ona göre yazmak, "insanın doğumundan ölümüne kadar kendisiyle yaptığı bir konuşmadır."[267]

Belirlediğimiz bu farklılıklarla birlikte yazar ile Beckett, temelde aynı noktada birleşmektedirler.

Burak'ın, ana dili İngilizce olmasına rağmen, eserlerini Fransızca yazan Samuel Beckett'e olan hayranlığı bir tesadüf değildir. Beckett'in kendi dilini bir yabancı gibi konuşarak, edebiyatı oluşturan ana dili minörleştirmesi, Burak tarafından da uygulanmıştır.

Deleuze ve Parnet, Beckett'le Kafka'dan yola çıkarak *Diyaloglar* adlı kitabında "Tek dilde bile iki dilli olmayı" önererek "kendi lisanımızdan bir azınlık dili yaratmanın"[268] gerekliliği üzerinde durur.

Egemen dilin dışında, kişilerin kendilerinin oluşturacakları bu ikinci dil minöriteyle izah edilebilir. Bu konuda B. Güçbilmez şu yorumu yapar:

> "Minörlük (...) birinci anlamıyla *azınlık*, sayılarının ne kadar olduğundan bağımsız olarak çoğunluğun dışında bırakılmış ya da dışarıda bırakılmadığında bile çoğunluğa çoğunluk olma *hakkını* veren, ölçüt ve yasalarla ilişkileri içinde bir alt fraksiyon olarak tarif edilen bir grubun içinde bulunduğu durumdur."[269]

Bu tanımla netleştirmeye çalıştığımız minöritenin Türk edebiyatındaki önemli temsilcilerinden biri de Sevim Burak'tır. Beckett ve Kafka'ya olan hayranlığı belki de onu bu yola sevketmiştir. Yazarın bu tutumu, âdeta yazılı kültürün ve onun şımartılmış çocukları öykü ve romanın kıyılarına yapılan bir saldırıdır.

---

266 Aynı eser, s. 13.

267 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 257.

268 G. Deleuze - C. Parnet, *Diyaloglar*, s. 19.

269 B. Güçbilmez, *"Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili"*, s. 7.

Burak, Türkçenin egemen olduğu sulara kendine özgü kurduğu yeni bir dille, âdeta hücumda bulunur. Özellikle *"On Altıncı Vay"* adlı öyküsünde bu tutumunu açık seçik ortaya koyar.

"İchde bou alea guerdanlek lakin benim itchin bou mineli altoun enfiye koutouse katcha?"[270] cümlelerini yazar Fransız imlâsıyla kurmuştur. Aslında "İşte bu âlâ gerdanlık lakin benim için bu mineli altın enfiye kutusu kaça?" demek isteyen Burak'ın bu tavrı minöritenin uygulanışıdır. Ve yazar, Beckett ve Kafka'dan etkilenerek bu yolu seçmiştir, denilebilir.

Burak'ın eserlerinde kullandığı tekrarlarla süslü dili, yaygın kabullerin dışına çıkardığı eserleri, özellikle tiyatro oyunları, bizim onu Beckett'e benzetmemizin diğer bir sebebidir.

Yazarın oyunlarında herhangi bir olayın dile getirilmesi, aksiyonun yükselmesi, alçalması ve çözüm noktasına ulaşması söz konusu değildir. Çünkü Burak'ın oyunlarında, sadece bir olayın öyküsü anlatılmaz. Bu durum Samuel Beckett'in eserlerinde de karşımıza çıkar.

Aristotales'ten beri tiyatroya egemen olan kuralların yıkıldığı oyunlardan biri de Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı eseridir. Gülünçlük ve tekrar üzerine temellenen ve absürd tiyatronun şaheseri olarak kabul edilen bu oyun dünyaya ve insana ilişkin geleneksel ve yaygın kabulleri derinden sarsmasıyla önem arz etmektedir.

Sevim Burak'ın tiyatro eserleri de işlediği konu, anlatım biçimi ile Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'ini çağrıştırmaktadır. Oyunda, Beckett'in kişileri, ayakkabılar ve şapkalarla oynar veya intihar etmeye çalışırlar. Pozzo "bir gün doğduk ve bir gün öleceğiz; bu aynı andır" der.

Godot'yu Beklerken'den tespit ettiğimiz bu durumlar Burak'ın eserleriyle bağdaşmaktadır. Kişilerinin intihar fikrini taşıması, anların geçmiş, bugün ve gelecekle iç içe verilmesi iki yazarın en önemli benzerlikleridir.

Bunların dışında Beckett'in metinlerinin ilk bakışta görünmez olması, ne olup olmadığını anlamak için okurun da o metin-

---

270 S. Burak, *Afrika Dansı*, s. 70.

lerle girilen yalnızlığa katlanmasının gerekli olması, Burak ile Beckett'i aynı çizgide buluşturur.

Yazar açık olarak ifade etmese de yukarıdaki tespitlerimize göre Beckett'ten etkilenmiş, onu da kendi oluşturduğu hayalî topluluğuna dâhil etmiştir. Ve bizce okur, bu iki yazarın oluşturduğu imgelerin, ulaşılabilir bir gerçeklik mi, yoksa onların hayal gücünün bir ürünü mü olduğunu daha uzun yıllar aramaya devam edecektir.

3.3.5. Beslendiği Diğer Kaynaklar

Yukarıda ele aldığımız kadar olmasa da Sevim Burak'ın etkilendiği başka isimler de göze çarpmaktadır.

Bu isimlerin başında William Faulkner gelir. Yazarın son yıllarında öyküden romana geçerken Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* adlı eserini tekrar tekrar okuduğu dikkat çekmektedir. Burak'ın bu konuda oğluna yazdığı mektup düşüncemizi pekiştirir:

> "Devamlı WILLIAM FAULKNER'in DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN'ini okuyorum. Murat Belge'nin güçlü bir çevirisi... Sanırsam, romana ilk adımımı atmama yardım edecek nitelikte büyük bir eser..."[271]

Yazarın Faulkner'dan etkilenmesi sadece *Döşeğimde Ölürken* ile değildir. Yine yazarın *Ses ve Öfke* adlı romanı da Burak'ı derinden sarsmıştır. Özellikle kendi romanı *Ford Mach I* ile yakınlık kurmasına sebep olan *Ses ve Öfke*'ye duyduğu ilgi yazarın ifadelerine şöyle yansımıştır:

> "Faulkner o eserini en zor yazmış, zor yazdığı için hem en haylaz çocuğu gibi onu seviyormuş hem de roman bittikten 10 yıl sonra ya da 15 yıl sonra sonuna yeniden bir ilave yazmadan edememiş. Hâlâ da o romanın bitmediğini sanıyormuş... Aynı benim Mach One gibi..."[272]

Faulkner'ın, eseri *Döşeğimde Ölürken*'de ele aldığı James Joyce da Sevim Burak'ın ilgisini çekmiştir. Eserin çevirisini yapan Murat Belge'nin kendisinin öyküleri için olumlu şeyler söylemesi

---

271 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 198.

272 Aynı eser, s. 58.

onu çok mutlu etmiş, Joyce'u seven birinin kendisini takdir etmesinden onur duymuştur.[273]

> "*Afrika Dansı*" öyküsünde Joyce ile karısına yer veren yazar, onu da, Beckett'le beraber anarak, beslendiği kaynaklara dâhil eder. "*Afrika Dansı*"nda Joyce ile karısı şöyle anlatılır:
>
> "Sonra gözü bacak bacak üstüne atmış gümüş bastonlu hasır şapkalı gözlüklü/kadın elini adamın omzuna koymuş/JAMES JOYCE ile karısı İNANINIZ BİZ YALNIZIZ/"[274]

Yazarın etkilendiği yabancı yazarların yanı sıra ilgi duyduğu ve takdir ettiği Türk yazarlar da vardır. Burak bu konuda Asım Bezirci'nin sorusunu şu şekilde cevaplar:

> "Yerli yazarlardan Hüseyin Rahmi, Nâzım Hikmet, Aziz Nesin'in kitaplarındaki insan, memleket sevgilerine ve gerçekçiliklerine hayranım.
>
> Şiirlerini en çok sevdiğim şair Behçet Necatigil'dir. Salâh Birsel'in şiirlerindeki anılarını çok severim."[275]

Selim İleri, yazarla yaptığı görüşmede onun Necatigil hakkında söylediklerini aktarırken, yazarın Behçet Necatigil'e olan saygı ve ilgisini tespit eder:

> "Behçet Necatigil'e saygısı vardı: Necatigil edebiyattan anlardı, iyi şairdi, üstelik iyi şairliğinin ötesinde, duvar işçisinin alçak gönüllülüğünü ruhunda taşıyordu. Behçet Necatigil, eski bir şiirinde, Samanyolu'ndan bir avuç yıldız alıp, sevdiği kadının saçlarına serpiyordu... '... Asrî zamanların zıpçıktılığı yoktur onda.' "[276]

Burak'ın Necatigil'e olan ilgisinin yanı sıra bir dönem Ece Ayhan'ın şiirlerini de beğendiği dikkat çekmektedir. Mektuplarında şairler arasında en çok üzerinde durduğu isim olarak belirttiği Ayhan, durmadan eski kadınlardan, aşklardan, homoseksüellikten, eski kılıçlardan, şamdanlardan, şimdi çevremizde olmayan görüntülerden bahsetmesiyle yazarın ilgisini çekmiştir.[277]

Yazarlık hayatının bir döneminde, etkilenmek için aynı yazarların kitaplarını tekrar tekrar okuyan Sevim Burak, hayatının

---

273 Aynı eser, s. 174.

274 S. Burak, *Afrika Dansı*, s. 20.

275 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 261.

276 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 165.

277 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 41-42.

son dönemlerinde ise etkilenmek yerine sadece çağrışım yakalamayı amaçlamıştır. Yaşar İlksavaş'a bu çağrışımlar uğruna beş kitabı yan yana koyarak okuduğunu anlatan yazar, son okumalarını şöyle ifade eder:

> "Meselâ şimdi Nietsche, Faulkner, Fransızcadan Osmanlıcaya lügat, S. Arel'in Adabı Muaşeret ve Likör Tarifleri, Dantelâ Örgü Motifleri, Eski Mobilya Elbise Modelleri ve çeşitlerini sunan Avrupa katalogunu okuyorum."[278]

Eserlerinde farklılık arz edecek her türlü malzemeyi değerlendiren, okuma ve etkilenme süreçlerini bu doğrultuda şekillendiren Sevim Burak, yabancı ve yerli yazarlardan kendine yakın bulduğunu okumuş, eserleri için çeşitli çağrışımlar yakalamıştır.

3.3.6. Etkiledikleri

Sevim Burak'ın çeşitli yazarları örnek alarak kurduğu yazarlık dünyasından etkilenen sanatkârlar olmuş, onun fantastik âlemini yakından tanımak, onlara edebiyatın farklı bir yüzünü göstermiştir.

Burak oğluna yazdığı bir mektupta kendisine hayranlık duyan genç yazarlardan şu cümlelerle bahseder:

> "GENÇLER -beni beğenip okuyorlar. Selim İleri benim için 'Ustam Sevim Burak Türkiye'nin en yüce yazarı' demekten çekinmiyor- Murathan Mungan, o da çok ödüllü bir genç şair, 'Afrika Dansı'nı bir solukta okudum, nefes almadan- ve yirmi kez okudum üst üste' diye yazıyor."[279]

Yazarın bahsettiği bu iki isim dışında kendisinden etkilenen hatta anlatım tarzı olarak Sevim Burak'ı örnek alan Bilge Karasu dikkati çekmektedir.

Semih Gümüş, Sevim Burak'a öykünülmenin imkânsızlığını anlatırken Bilge Karasu'yu da eleştirmekten çekinmez. Gümüş'e göre Karasu genç bir yazardır ve biçim yönüyle çok şey bulduğunu zannetmiştir.[280]

---

278 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 10.

279 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 274.

280 S. Gümüş, *"Bir Türk Edebiyatı Var mı?"*, s. 22.

Yazarın bu eleştirisinin bir benzeri Burak tarafından da yapılmıştır. Karasu'nun biçim çalışmalarını mücevherlerle (kelime) yapılmış bir kümese benzeten Burak bu konuda şu açıklamaları yapar:

"Ayrıca, yıllardır, hiç bıkmadan yazı yazan BİLGE KARASU diye bir öykücü var... Bir Gece Yemeği ve Foto Febüs'de aynı yöntemi kullanmışız. Farklı olarak: Şöyle ki: (aynı anda iki şeyi anlatmak için satır atlıyor-Ben iki şeyi iki ayrı şeyi birlikte iç içe anlatabiliyorum-Teknik olarak da, içerik olarak da çok daha ustayım... O'nu kimse okumuyor hayranlarından başka... Çok yazık, o kadar uzun boylu bir dil çalışması içine girmiş, nerdeyse benim vardığım sonuca erişmiş -tabii sonuç olarak- ama, okunması çok güç, zor ve tatsız bir yazar."[281]

Karasu'nun yazarı örnek alarak yaptığı çalışmalar Burak tarafından eleştirilse de o, yazarlık serüveninde Sevim Burak'ı kilometre taşlarından biri olarak görmüştür.

Bunların dışında *Yanık Saraylar*'la beraber yazarın bütün öykülerini çok seven[282] ve Burak'ı kendisine çok yakın bulan[283] Nazlı Eray; öyküye tutulma meselesinde Sevim Burak'ın da parmağı olduğunu ve *"Sır"* öyküsüyle içinin açıldığını belirten[284] Jale Sancak; Türkçe yazmanın ne menem bir şey olduğunu yazardan öğrendiğini ifade eden[285] Atilla Aydoğdu Sevim Burak'tan etkilenen yazarlar arasındadır.

Burak, kitaplarıyla, Türk edebiyatına yeni açılımlar getirmeye çalışmıştır. Genç yazarlara farklı üslûbuyla örnek olan Sevim Burak, eserlerini kimler için yazdığını şu şekilde dile getirir:

"Bu dünyayı izliyenlere bir halt yok... Açıkgözler için hiçbir şey yazmayacağım -Erken bunamışlara- hayalperestlere çok acıklılara -bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım... Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara-Şizofrenlere-aşırı romantiklere- ve aşırı sadistlere... Delilere yazacağım... Aptallara da sevgim var... Ama delileri yaratı-

---

281 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 263-264.

282 İmge Öyküler, *"1980'den Günümüze Türkçe Yazılmış Beğenilen 10 Öykü"*, s. 132.

283 N. Eray, *"Mizah, Hüzün, Gerçek ve Düşsellik Birbirine Karışıp Bir Bütün Oluşturur"*, s. 116.

284 J. Sancak, *"O Güzel Zorluk, O Yeğin Yolculuk"*, s. 48.

285 www.aksam.com.tr (01.03.2006).

cı buluyorum... O Kurt hikâyesi olmasaydı anlamıyacaktım şu dünyayı.."[286]

Yazarlık serüveni boyunca hep uç noktalarda dolaşan S. Burak, gerçekten kendini anlayabilenler, acıyı hissedebilenler ve farklı düşünebilenler için yazmıştır. Ve bu bağlamda yazardan etkilenerek yazarlık ağaçlarını oluşturan sanatkârlar da Burak'ı anlayan ve onun farklılıklardan oluşan dünyasına yaklaşanlardır.

3.4. Öyküleri

Sevim Burak'ın öyküleri hakkında genel bilgiyi çalışmamızın "Eserleri" bölümünün "Öykü" alt başlığında vermiştik. Burada ise yazarın hikâye/öykülerini iki dönem halinde ele alıp değerlendireceğiz. Ancak bunlara geçmeden önce Burak'ın öykü anlayışını belirlemek uygun olacaktır.

3.4.1. Öykü Anlayışı

Sanat hayatı boyunca edebiyatın farklı türlerinde eserler veren Sevim Burak için öykü en ön sırayı almaktadır. Burak; "Be-

---

286 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 35-36. Yazarın burada bahsettiği "Kurt" hikâyesi bize Hermann Hesse'in *Bozkırkurdu* adlı eserini hatırlattı. Hesse bu eserinde Bozkırkurdu lakaplı Harry'nin insana benzeyen bir kurda nasıl dönüştüğünü anlatır. Yazarın eserindeki bir bölümün Burak'ın yukarıda bahsettiğimiz mektubunun devamında sarf ettiği ifadelerle benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Hesse *Bozkırkurdu*'nda şu cümlelerle insanlığa diş biler:

"Ah ne olur birini bulaydım
Alırdım dişlerimin, pençelerimin arasına
Bundan güzel şey var mıdır dünyada
Sokulurdum yanına yürekten iyiliksever
Gevrek butlarına geçirirdim dişlerimi
Açık pembe kanını içerdim doya doya" Bk. H. Hesse, *Bozkırkurdu*, s. 72.

Hesse'in bu düşünceleri Burak'ın mektubuna şu şekilde yansır: "Birini ısırmayı düşünemezdim oysa kendime aslan gibi ziyafet çekmek - Kendi kendime aslan gibi konuşmak... Kadın mıyım erkek miyim, kurt muyum ağaç mıyım diye rahatça düşünmek.. Ne olursan ol dişlerini bile.. (...) Artık insanları ısırmak zamanı gelmedi mi? Geldi.. Geldi.. Dinle beni benim gücüm kendi kendimi yeme ama, sen başkalarını yersen sana yardım ederim.. Senin başkalarını yemeni istiyorum.." bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 36.

Yukarıda tespit ettiğimiz hususlar doğrultusunda Sevim Burak'ın bahsettiği Kurt hikâyesinin Hermann Hesse'in *Bozkırkurdu* olabileceği ve yazarın bu eseri okumuş olduğu düşünülebilir.

nim için hikâye yazmak, görevli olduğum bir iştir şu dünyada, ama, ne yazmakla görevli olduğumu bilmediğim bir iştir."[287] diyerek öykünün kendisi için zevk uğruna yapılan bir uğraşı olmak yerine, bir çeşit sorumluluk olduğunu vurgulamıştır.

Yazar, hayatı adına yüklendiği bu ağır sorumluluğu yerine getirirken, aynı zamanda kendisi için de çok önemli bir şey yapmaktadır. Kaderin ona çizdiği yolu öykülerinde istediği gibi şekillendirirken, başkalarına kapalı görünse de kendisi için sonsuz genişlikte ve açıklıkta bir evren oluşturmaktadır. Âdeta öykü, Burak için sığınılacak bir limandır. O, hayatının kırılmışlıklarını, yenilgilerini öyküleriyle telafi eder. Kahramanları öykülerinde onun hayatının diyetini ödemektedir. Yazarın bu konudaki açıklamaları dikkat çekicidir:

> "Yazarlık, benim insanlık gururumu kurtarabilme aracıdır. Hayatımda, gururumu kurtarabildiğim tek yer hikâyelerimdir. İkinci bir kader gibi sığındığım hikâyelerim, beni başkalarından saklar. Hikâye yazmak, kendime açık, başkalarına kapalı olduğunu sandığım, kendi bildiğim bir durumdur. Hikâyelerime inanmak zorundayım. Bu yüzden hikâye yazmak, yazmaya başlayıncaya kadar (beni yazmaya iten güç) bedenî bir güçtür nerdeyse."[288]

Öykülerini bedenî bir gücün etkisiyle oluşturan Burak için onlar, acıyı, korkuyu, bir çeşit aymazlık ve düşü[289] barındırdığı yerlerdir. Yazarın, hayatından topladığı malzemelerle kurduğu bu barınak hep aynıdır. Aslında Sevim Burak'ın öyküleri birbirinin tekrarı niteliğindedir. Fakat yazar âdeta bir büyücü edasıyla tekrarlardan oluşan bu öykülerin, farklı yorumlanmasını sağlayabilmektedir. Bu bağlamda Burak'ın öykücülüğü kendi ifadesiyle bir çeşit büyücülüktür. Yazar bu konuyla ilgili şu yorumu yapar:

> "Yayınlanmış onu aşkın hikâyem var. (...) ama, o bir hikâyedir hep, bir tek hikâyenin on kez biraz ayrı biçimde tekrarlanmasından başka bir şey değildir. Bir anlamda tekrarlardan kurulmuştur benim hikâyelerim. En basitinden: "ÇOCUK HAPŞIRDI" cümlesi be-

---

287 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 58.

288 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 302-303.

289 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 62.

nim hikâyelerimde "ÇOCUK 7 KERE HAPŞIRDI" demektir. Bir yazar olarak başkalarını inandırmak için kaleme aldığım bu hikâyelerle, daha doğrusu bu tekrarlarla kendi kendimi inandırmaya çalışmak istediğimi-bir çeşit büyü yaptığımı-aslında kendi kendimi büyülediğimi sanmaktayım... Yazar olmanın, gerçeği aramanın yollarından biri de büyü, bir çeşit büyülenme olabilir ama, ben burada bu meseleyi büyücülük değil de tekrarcılık olarak (Aslında ikisi de aynı kapıya çıkar hikâyelerimde) ele almak istiyorum."[290]

Büyücülüğün inceliklerini kullanarak okurlarını efsunlayan Sevim Burak, öykünün yamaçlarında dolaşmış bir yazardır. Çünkü o, öyküyü doğum ve ölüm arasında bir süreç olarak görmüş ve hayatını bu yola adamıştır.

"Kendi hikâyem benim doğumumdan bile önce anne ve babamın zihinlerinde ve bedenlerinde başlamıştı."[291] diyen Randall, öyküyü insanın doğum öncesiyle başlatır. Sevim Burak da bu düşünceye yaklaşarak öykünün doğumla başlayan bir süreç olduğunu dile getirir. Yazara göre, bu süreçte kişinin kendisiyle yaptığı her konuşma bir öyküdür. "Hikâye insanın doğduğu günden ölümüne kadar yürüdüğü yolda kendi kendine konuşmasıdır. Bence insanın kendi sesinden başka duyacağı bir ses ve kendisinden başka anlatmak zorunda olduğu bir şey yoktur."[292]

diyen Burak, bu düşüncelerini öyküleriyle ortaya koymaktadır.

Öyküyü hayatın başı ile sonunda gören yazar, başladığı her öyküde yeniden doğar ve ölür. Bu süreç her birinde tekrarlanır. Anlar arasında yapılan bu yolculuklar Sevim Burak için her türlü duruma girmek ve hayatının belirli dönemlerini tekrar yaşamaktır. Ancak bu yaşayış, yazarın kendi gerçeklerinin imgesel görünüşleriyle kurulmuştur. Asım Bezirci'nin sorusuna verdiği cevapla yazar bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Yazar ve insan olarak birtek ereğim var: yaşamla aramdaki bağları koparmamak; imgesel bir yaşam yaratmak yeniden. Günün her saatinde bunu düşünüyorum. Beni kimsenin yazmaya zorladığı bir düzeyde kendimle boğuşuyor ve yazıyorum. Hep beraber yavaş yavaş yürüyerek son'a doğru gidiyoruz, ama ben ikide bir geri kalıyorum, ya da bir nefeste sonu buluyorum. Her an haya-

290 Kitaplık, *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 71.
291 L. W. Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, s. 57.
292 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 257.

tın bir başında, bir sonunda, bir ortasında çok kez de her üç yerde birden bulunabiliyorum.

Herhangi bir hikâyem bittiği zaman ortaya çıkan görünüm budur. Hikâyem bittiği zaman ben de yaşamın sonunda bulurum kendimi. Çektiğim yorgunluğu görmek için tekrar okurum hikâyemi, herhangi bir parçasından tekrar yaşamaya başlarım ve birbirinden ayrı yüzlerce iplikle yeniden örerim hayatımı. Gençkızlığımın-Çocukluğumun-Ölümümün yüzlerce biçimini bulmuşumdur. (...) Onun için benim hikâyem her türlü duruma girme-koşma-atlama-düşme-korku-yorulmadır. (...) Benim için yeni bir hikâyeye başlamakla tabancayı şakağıma dayamak aynı şeydir."[293]

Burak için öykü yazma süreçleri bir çeşit intihara teşebbüs etmektir. Çalışma tamamlanana kadar bu durum devam eder. Aslında öyküyü hayatın çocukluk, gençlik, yaşlılık gibi dönemlerinden biri olarak gören yazar için intihar durumu olağandır. Çünkü intihara teşebbüs de kimi insanlar için yaşanabilecek bir süreçtir.

Burak için hayatın evrelerinden biri olarak nitelendirilen öykü aslında bir tansıktır, bir hayaldir.[294]

Yazarın öykülerini tansık olarak nitelendirmesinin bizce önemli sebeplerinden birisi, onun olağanüstü olayları konu edinmesiyle ilgilidir. Yazarın bir anısını anlatması olağan bir durumken, bunu derine inerek tekrarlaması onun olağanüstülüğünü ortaya koymaktadır. Mesela bize basit gibi görünen bir kelime, yazarın süzgecinden geçince bayağılıktan kurtulup olağanüstü anlamlar yüklenebilir.

Bu olağanüstülüklerin görünümleri ile eserlerini oluşturan Burak, elde ettiği sonuçların hayal unsurlarından sıyrılarak yerini bilinçlenmeye bırakmasından hep endişe etmiş, böyle bir durum

---

293 Aynı eser, s. 257-258.

294 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 302.
Yazarın öykü kavramıyla birlikte ele aldığı tansık Arapçası "mucize" olmakla beraber olağanüstü olay anlamına gelmektedir. Diğer bir ifade ile doğaüstü bir gücün yarattığı, nasıl gerçekleştiğine akıl erdirilemeyen olaylar bütünüdür. Ayrıntılı bilgi için bk. M. Fuat, *"Tansık"*, *Cumhuriyet*, 05.02.1994.

yaşandığı takdirde yazmayı bırakacağını belirtmiştir.[295] Yazarın öyküleri bilinçten kopuk olduğu için insana, karanlık bir yolda emekleyerek, çarparak yazılmış hissi verir. "Hikâyelerimi, bilinçle, yaşam'dan ayrı bir çizgide yazıyorum. Kendi yaşamımın ve başkalarının yaşamlarının dışın'da, bir düş ve imge karmaşığı ortasında yazabiliyorum. Yaşam'ı yaşam'dan kesilerek (bilinçle) bağlarımı kopararak yazabiliyorum."[296] diyen Sevim Burak, öykülerinde daima kendi benliğinin derinlerine inmiştir. Âdeta, içindeki ikinci bir yaşamın biçimini öyküleriyle kurmaya çalışmış, sonunda da baş aşağı yine kendi içine saplanıp kalmıştır. Bu karanlık mücadeleyi yazar şöyle anlatır:

> "Karanlıkta düş görüyorum. Nurperi Hanım-Baron Bahar-Daktilo Kız; bu düş'lerin birer an'lık dirilişleridir. Bu düş'lerin öz'ü, kendi kendimden elde ettiğim en yalınç anlamın dış'a vurnasıdır."[297]

Sevim Burak, bu kadar derin anlamlar yüklediği öyküleri için diğer yazarlar gibi "öykü" nitelemesini yapmaktan da çekinmiştir. Bu sebeple öykü yerine "metin" ifadesini kullanmayı tercih etmiştir. Yazarın bu tercihi metin kelimesinin anlamıyla ilgilidir. Dayanıklı, sağlam, metanetli, sözünden dönmez[298] gibi manaları olan bu kelime, Sevim Burak'ın öykücülükteki duruşunu da gösterir.

Belirttiğimiz bu anlamların dışında yazarın metin kelimesinden çıkardığı bir hayli mana vardır. Burak, bunları şöyle ifade eder:

> "Bu kelimeye çıldırdılar, çünki, bu "metin" sözcüğünün kapsamı LA ROUSSE'a göre şöyle: "Yorumlanamaz" "Değiştirilemez" "Birşeyin aslı" "Sağlam" "Dayanıklı"... Hukuk dilinde ise gene

---

295 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 302.

296 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 58.

297 Aynı yer.

298 Ş. Sâmi, Kâmus-ı Türkî, s. 1388.
Yazarın burada kullandığı metin kelimesi, "bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, basılı veya el yazması parça" anlamını veren "metn" kelimesi değildir. Bk. Türkçe Sözlük, s. 1016. Burak'ın üzerinde durduğu "metîn" ifadesidir ki, sağlam, dayanıklı anlamını taşımaktadır.

"başka bir şekilde yorumlanamaz" Yazılı metine göre ceza ve hükümler yeni bir kanunla değiştirilmedikçe "emir" "hüküm" Din'de "Peygamber kelamı" "Risaleler" Yabancı dinlerdeki kitaplara göre de aynı şey: Allahın buyrukları peygamber tarafından müminlere ulaştırılan emirler -Dualar-10 Emir-Mukaddes kitapların yol gösterici sözleri, emirleri, kuralları oluşturan sözcüklerin noktası noktasına, virgülü virgülüne değişmez kelimeleri. (...)-METİN KELİMESİNİ de önlerine koyarak "Hadi kalkın da bu yazarın metinlerini başka türlü yorumlayın, isterseniz bozmaya kalkın, O METİNLERDEN iyisini yazın, ya da gösterin de görelim" der gibi kafa tutuyor, anlıyana..."[299]

Burak'ın metinlerini yorumlanamaz olarak nitelendirmesinin sebebi, yazarın öykülerini çok uzun sürede ve ciddî mücadeleler sonucunda meydana getirmesi, olabilir. Bıkmadan usanmadan cümleleri değiştiren yazar bu zor süreci şöyle anlatır:

"Hikâyeleri de bir türlü baskıya veremem -daha gerçeğini, daha içtenini yazmak isterim- daha gerçeğini -daha içtenini yazabileceğimi kendi kendime inandırmak isterim- Böylece hikâyeler bitmez, bir yenisi, daima bir yenisi başlar -Bir hikâye de bir yılda biter- bazen de bitmez. Benim için yazmanın ve yazar olmanın güçlüğü burada. Bu yüzden umutlu değilim gelecekten."[300]

Yazma sürecinin zorluğundan bahseden Sevim Burak'ın öyküleri için kullandığı "metin" ifadesinin yanı sıra onun bazı eserleri kimi yazarlar tarafından da "deneme" olarak ele alınmıştır. Bu konuda Doğan Hızlan, "Sevim Burak'ın yazdıkları içinde türler arası bir geçiş vardır. Sevim Burak'ın orada *[İki Şarkı (Ölüm Saati)]* yaşam kırıntıları vardır, tespitleri vardır. O tespitler bazen o öykünün içinde, öykü derseniz tuhaf dururlar ve gereksiz dururlar."[301] diyerek yazarın bu öyküleri için farklı tanımlamaların gerekliliğini belirtir. Ona göre "Sevim'in anlattığı verdiği bir bilgi var. Bilgi vermek için yapmaz bunu ama anlattığı hayatın içinde bilgiler vardır." Onun için Hızlan "bir bilginin başka eklemlemenin yer aldığı metinde de deneme unsuru vardır."[302] der.

---

299 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 269.

300 Aynı eser, s. 31.

301 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

302 Aynı söyleşi.

Bu bağlamda şu belirlenebilir; Sevim Burak ister öykü, ister metin, ister deneme yazsın bu süreç onun için oldukça zordur. Öykülerini uzun zamanda hazırlayan yazar, bunu biraz da bilinçli olarak yapar. Çünkü zaman ilerledikçe bazı şeyler değişecek, öykünün zayıf olan yerleri eriyip çürüyecektir. Metin tamamlandığında ise eskimeyen bir yer kalmayacak, yazar öyküsünü yeni baştan yazmış gibi olacaktır.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus vardır. Burak, geçmişe ait olayları alarak işleyen bir yazar değildir. Aksine hayatıyla ilgili yeni durumları alarak, bunların eskimesini bekler. Yazarın bu konudaki açıklamaları şu yöndedir:

> "(...) mesele eski olaylardan yararlanmak değil... Herşeyi eskitebilmek... Herşey yazılabilir eskitilerek... Eski bir olayın kullanılmasındaki kolaylık, onun eski oluşunda-buna yeni ilaveler yapılabilir-yeni bir şey haline kolaylıkla getirilebilinir eski bir şey... Fakat benim için mesele yeni bir şeyin eskimesi... onun için ben eski olaylarla ilgili değilim -sadece başımdan geçmiş olan- geride kalan -yaşadığım- olayları yazıyorum... Başımdan geçmemiş olayları eski olduklarından dolayı alıp yazamam. Zaman geçtikçe, ihtiyarladıkça herşey her olay eski olacaklar zaten.."[303]

Öykülerinde olayları eskitme yoluna giden Burak, onları bilinmeyen bir yerden başlatır. Rastgele akla gelen bir cümle yazar için bir öykü malzemesidir. Bu tek cümle Burak'ın ve metinlerinin alın yazısını oluşturur. "Yazma, karşılığında, her şeye ve herkese yabancılaşmayı -uzun uykusuzlukları- ussal irkilmeleri, baştan, göze alırım. İlktümce, kendi kendine, gelir. Her zaman, her yöne çekilen bir anlam taşır.

"Demir kapıdan girdiler. Yazmaya oradan başlarım, bir daha da unutmam, nasıl başladığımı, çünkü, bütün çabam, sonuna kadar devirmemektir o tümceyi." Sevim Burak için o cümlenin ayakta durması, kendisinin ayakta durabilmesi demektir.

Bu ayakta kalma mücadelesi ne kadar uzun, ne kadar yıpratıcı olursa olsun, yazar bitirdiği her öykünün ardından bir diğerine geçer. Hayattaki çok basit durumları bile birer malzeme ola-

---

303 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 42.

rak kullanabilen Burak, bir öyküden öbürüne geçme serüvenini şöyle nakletmektedir:

"Bir hikâyemin öbür hikâyeme ayrılığı yüz hikâyedir. İkinci hikâye'ye başladığım zaman, bir önceki hikâye çalışmam ne denli yıpratıcı olursa olsun, üstümde o hikâyenin bir izi bulunmaz. Şöyle ki, unuturum. Kelimeler, sözler, tümceler, yaşam, her zaman kaybettiğim ipuçlarıdır. Hiçbir hikâyemden, aklımda ezbere bir tek cümle kalmaz. Aynı sözleri, aynı tümceleri, yeniden yaratmam gerekir. Aynı hikâyeyi yeniden yazabilirim, ancak bu da başka bir hikâye olur. Çünkü, hayatta en iyi bildiğim, en çok yaptığım bir iş, örneğin, saçımı taramam bile, hikâyelerimde, bulgu karşılığıdır. Hikâyenin, benim için zorluğu, hayatta benim için, en bayağı bir yaşantının bile, hikâye yazarken, yabancı olmasıdır."[304]

Her yazar için yazmak bir arayış demektir. Sevim Burak için de öyküleri bir arayışın sembolüdür. Onun bu çabası gerçeği bulmak içindir. Bu bağlamda yaşamdaki gerçek, yazarın arayışını ifade etmez. O kaybedilmiş bir gerçeğin peşindedir. Ve onu bulduğu zaman ortaya çıkan şey, aslında gerçeğin olmadığının vurgulanmasıdır. Burak bu mücadeleyi şöyle ifade eder:

"O kadar çapraşık yollardan geçerek, aklımı sonuna kadar harcayarak bulduğum gerçek, kaybedilmiş gerçektir. Bu gerçek, bir zamanlar, taş kadar sert olan, giderek, yıpranan, ihtiyarlayan babamı -örneğin- çocukluğu -saf şeyleri hatırlatır- yokluğu-boş'luğu, hiç'liği yansıtır. Gerçek, hikâyelerime göre durmadan değişen, çevremizde gölge gibi dolaşan varlığı olmayan bir şeydir. Gerçeğin, yaşantıma, insanlara, her şeye aykırı bir şey olduğunu düşünerek yazıyorum hikâyelerimi. Gerçeğe benzeyen bir hayat yaratmak istiyorum, belki, gerçekten daha anlamlı kılabilir hikâyelerimi."[305]

Öykülerinde gerçeğin kendine göre bir görünümünü oluşturan yazar, hakikatin ancak "kendi yaratıcı gücünde"[306] olduğunu belirtir. Bu doğrultuda eserlerinde oluşturduğu kuramsal yaşam, gerçek dünyada görünmüş olur. Aslında gerçek dünyaya bağlı olarak oluşturulan bu kurmaca "bilgiye karşı yazılmış gibi gö-

---

304 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'yü Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 304.

305 Aynı eser, s. 302.

306 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 83.

rünse de bilgiyi doğrular."[307] Modern gerçekçilik, "bireyin duyuları yardımıyla hakikati keşfedebileceği"[308] görüşünden yola çıkar. Aristotales *Poetika*' sında "kurmacayı edebiyatın temelinde görür ve yazarın 'muhtemel' ile 'mümkünü' işlemesi gerektiğini söyler; hakikati, gerçeği anlamak ise "tarihçinin görevidir"[309] der.

Aslında rüyayı, hayalî edebiyatın temelinde görmek Platon'un *Devlet*'inden bu yana sürüp giden bir çizgi olmuştur. Sevim Burak da bu çizgiyi takip eden yazarlar arasındadır. O, eserlerini hayal gücüne ve sezgilerine dayanarak kurgulamayı başarabilmiştir.

Eserlerini bilgi ya da gerçeklik kavramları yerine, sezgisellikle oluşturan yazarın öyküleri bir çeşit sayıklamadır. Burak'ın düş gücünden beslenen bu sanrıları, onun "başından geçtikten sonra kavradığı yarı bilinçli yarı bilinçsiz bir olay"[310] halini alır. Sonuçta yazarın öyküleri, bilgilerini aşar. Sevim Burak'ın sezgiye dayanan öykülerinin temelinde çeşitli fantastik unsurlar kullandığı da görülür. O, hayatın içinden gelen bir yazar olduğu için çoğu şeyi fantastik öğelerle anlatmıştır. Buna birebir fantezi demek çok doğru değildir. Bu konuda Doğan Hızlan'ın şu ifadeleri oldukça yerindedir:

> "Ben fanteziyi burada yeterli görmüyorum. Fantezi, bir şeyi bilirsiniz ve fantezi türüne dökersiniz ama fantastik içinde masalsı bir şey vardır. Yani mitolojik sanki... Günün gerçeklerinden kopmuştur. Fantezi günün gerçekleri içinde olur. Ama fantastik unsurlar olunca o metni başka olağanüstü unsurlarla okursunuz, o metni başka katmanlarda değerlendirirsiniz."[311]

Yazara göre de kısmen Hızlan'ın yorumu doğruluk payı taşımaktadır. Burak için fantezi, özellikle kurgulanmış bir olgu olamaz. Fantezinin her sanat eserinde bulunduğunu, bunun ak-

---

307 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 300.

308 I. Watt, *Roman ve Gerçek Etkisi*, s. 14.

309 G. Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 34-35.

310 Aynı eser, s. 301-302.

311 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

sini söylemenin daha da fazla fantezi[312] olduğunu belirten yazar bu konu ile ilgili şu yorumu yapar:

"Hikâyelerimde, neyin fantezi olduğunu, neyin fantezi olmadığını bilemem. Örneğin: Belki, hikâyemin ilk tümcesini, rastgele seçmem (Hikâyelerimin konusunu önceden tasarlamadan yazmam) bir fantezidir. Fakat, ondan sonra, her şeyi, o rastgele başladığım ilk tümceye göre yaratınam fantezi değildir. Fantezi, benim hikâyelerimde, fare'nin dağ doğurmasıdır."[313]

Burak, farklı öykü anlayışı ile Türk edebiyatına yeni bir soluk kazandırmıştır. Âdeta üçgen bir arzu[314] ile edebiyatımızın ortasına kuruluvermiştir. Arayan (kendisi), aranan (gerçek) ve engelleyen (sezgileri) unsurlarıyla oluşturduğu bu üçgen arzu düzeneği, aslında yazarın dünyaya geliş sebebidir. O, varlık düzeninin ortasındaki bir kız çocuğudur ve hayattaki her şeyin karşılığıdır. Burak bu düzeni şöyle nakleder:

"Ta çocukluğumdan beri dünyaya bir giz taşınak ödeviyle geldiğime inanıyordum. Varlık düzeninin ortasında kız çocuğu biçimine girmiş bir gizdim. Varlık düzeninin tek sorumlusu kendimi sanıyordum. Denizlerin, dağların, taşların, başkalarının başına gelen kötülüklerin, ölümlerin karşılığıydım. Bugün, yıllar sonra (bilinçle) dönüp ayni yerden, ayni kanıdan hareket ederek kalemi elime alıp yazmayı denemeye çalışıyorum."[315]

Sonuç olarak denilebilir ki, Sevim Burak, öykücülük serüveni boyunca bilinçten bilinçsizliğe giden, aydınlıktan karanlığa kayan, sezgilerle yolunu bulan bir sanatçıdır. Kendisini başka yazarlardan ayıran unsurlar, onun özünde gizlidir. Ve Sevim Burak hayatının her döneminde bu özün kaynaklarından beslenmiş bir şahsiyettir.

---

312 G. Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 59.

313 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 60.

314 Üçgen arzu R. Girard'ın ortaya attığı bir terimdir. Arayan, aranan ve engel denen yapısal bütünlüğe "üçgen arzu" diyen Girard'a göre üçgenin köşelerinde nesne (aranan), özne (arzulayan, arayan) ve engel (arzunun dolayımlayıcısı) vardır. Ayrıntılı bilgi için bk. R. Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s. 35, 132.

315 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 258-259.

3.4.1.1. İlk Dönem Hikâyeleri

Burak öykü serüvenine 1950 yılında *Ulus* gazetesinde yayımlanan *"Hırsız"* adlı hikâye ile başlamıştır. *"Hırsız"* ve yazarın ilk dönemine dâhil ettiğimiz diğer hikâyelerini, çalışmamızın "Sanat Anlayışı, Sanat Hayatı, Yazış Tarzı ve Yazarlığı Algılayışı" bölümünün "Sanat Hayatı" alt başlığında ele almıştık. Burada ise yazarın bu hikâyelerini, yayımlanış sırasıyla tek tek inceleyeceğiz.

Yazara göre bu hikâyeler çocukluk günlerinin ürünleridir ve teknik yönüyle oldukça zayıftır.[316] Kendisinin ifadelerinden yola çıkarak ilk dönem hikâyeleri olarak nitelendirdiğimiz bu bölümde Burak'ın aynı döneme ait ulaşabildiğimiz bütün hikâyelerini konu, vak'a, özet, fikirler, figürler, anlatıcı, bakış açısı, anlatım teknikleri, zaman, mekân, dil ve üslûp çerçevesinde ele almaya çalışacağız.

3.4.1.1.1. Hırsız

Sevim Burak 19 yaşında kaleme aldığı *"Hırsız"* adlı hikâyesi ile yazarlık hayatına atılmıştır. Onun bu ilk çalışması, diğer eserleri dikkate alındığında oldukça acemice yazılmıştır denilebilir.

Sık sık hareket unsurlarına yer verilerek, merak unsurları yer yer serpiştirilerek vakası hareketli hale getirilen *"Hırsız"*ın konusu sevgi uğruna teşebbüs edilen bir hırsızlık olayıdır.

Fabrikada işçi olarak çalışan yoksul genç, sevgilisi Sıdıka'ya kendini beğendirebilmek ve onun gözüne hoş görünebilmek için, bir takım elbise çalmak amacıyla Nusret Çağlayan'ın köşküne girer. Fakat yaptığına pişman olur. Tam geri dönecekken çıkardığı sesle ev sahibi uyanır. Hırsız eve girme sebebini ve pişmanlığını anlatır. Bunun üzerine Nusret Bey ona acır ve bir takım elbise ile ayakkabı hediye eder. O gece evden mutlu ayrılan hırsız iki gün sonra tekrar gelir. Bu defa Nusret Bey'in hediye ettiği elbise ve ayakkabıyı getirir. Sıdıka: "Hırsızlık da istemem sadaka

---

316 Aynı eser, s. 256.

da istemem. Ben seni yamalı ceketle sevdim."[317] diyerek hediyeleri geri göndermiştir.

Sevgi uğruna da olsa hırsızlık yapmanın olumsuzlandığı hikâyede, verilmeye çalışılan mesaj, insanların başkasının gözüne girmek için kendi kişiliklerinden taviz vermemelerinin gerekliliğidir. Yazar hikâyeye yerleştirdiği bu mesajı bize Sıdıka'nın ağzından aktarır. Delikanlının elbiseyi nasıl bulduğunu anlatması üzerine Sıdıka'nın: "Hırsızlık da istemem sadaka da istemem. Ben seni yamalı ceketle sevdim. Bu elbisenin içindeki sen değilsin! Hiç yakışmıyor o sana. Götür onu aldığın yere ver." demesi bize, yapılan eylemin yanlışlığını gösterir. İşte bu noktadan sonra aklı başına gelen hırsız hikâyenin asıl mesajını verir:

> "Yalan değil, vallahi yakışmıyor. Aynada gördüm kendimi. O elbisenin içindeki ben değilim. Efendisinin elbisesini giymiş uşağa döndüm. Oysa ben, kendi elbisemin içinde efendiyim."

Kişilerin her ne olursa olsun kendi kişilikleri ve kimlikleriyle kalmalarını, daha iyi şartlar için uşaklığa razı olmamalarını öğütleyen hikâye, aslında Sevim Burak'ın önemli bir gerçeğinin de altını çizmiştir. Para ya da itibar uğruna savunduğu ilke ve doğrulardan, kişiliğinden asla vazgeçmeyen *Yanık Saraylar* muharriri, bu ilk hikâyesiyle de belirtilen mesajı daha o zamanlardan vermiştir.

Burak'ın sıradan bir hırsızlık olayını anlattığı hikâyesinde kahramanların hepsi okurun sempatisini kazanacak nitelikte çizilmiştir.

Baş figür hırsızlığa yeltenen delikanlıdır. Hikâyeden bir fabrika işçisi olduğunu ve aynı işyerinde çalışan Sıdıka'yı sevdiğini anlıyoruz. Yazar bize bu bilgileri hikâyenin başında doğrudan vermek yerine delikanlının ifadeleriyle metne yerleştirmiştir.

> "Hayır ağabey, tokum şükür fabrikada çalışıyorum. Sıdıka da orada ağabey. Vallahi çok seviyorum ben onu."

Delikanlı bizce kötü bir iş yaparak, hırsızlığa yeltenmiştir. Fakat yazarın, hikâyenin başından itibaren gencin ilk defa hırsızlık yapacağını, korktuğunu ve bu yüzden tereddüt yaşadığını

---

317 S. Burak, *"Hırsız"*, *Ulus*, No: 10339, 12.04.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

belirtmesi okurun gözünde hırsızın suçunu hafifletir. Hele bu işi sevgilisi uğruna yapmaya kalkması okurun, hırsızın tarafında yer almasını bile sağlar.

Ayrıca genç, inançlı biri olarak hikâyeye girer. Nusret Bey'in evine girdiği zaman duyduğu korku bir vakitler camide hissettiği duygu ile aynıdır. Allah korkusu taşıyan delikanlı hırsızlığın dinî sorumluluğuyla da bir kat daha küçülmüş, korku hissetmiştir.

> "Evet, bir defa camiye girdiği gün böyle bir his duymuştu içinde. Bir ses ona oradan kaçmasını söylemişti. Sessiz, büyük kubbenin altında küçüldüğünü hissetmiş ve dışarıya fırlamıştı. Şimdi aynı his altında idi. Geldiğine pişman olmuştu."

Hırsızın fiziksel görünüşüne dair hikâyede fazla ayrıntı yer almamaktadır. Ancak gencin yamalı bir pantolon, yırtık bir ceket ve nasırlı ellerle karşımıza çıkması, yazarın hikâyedeki bir zıtlığa vurgu yapmasıyla ortaya çıkar. Ev sahibinin ipek pijaması, yumuşak terlikleri gencin durumunu daha da vahimleştiren unsurlardır.

Delikanlının eve girince gördüğü ayna onun hayatı ile ilgili bir ipucudur. Hayatında ilk defa boy aynası gören genç, aynayı seyretmekten kendini alamaz. Karşısındaki karanlık siluetin, kendisi olduğunu neden sonra fark eder. Ve bu fark ediş hırsızın hiçleştiği andır.

Yazarın olgunluk dönemi öykülerinde de çok sık karşımıza çıkacak olan bu hiçlik duygusu, Burak'ın başından sonuna kadar yazarlığının sembolü haline gelecektir.

Hırsızın bu zavallılığının yanı sıra dürüst olması da önemli özelliklerinden birisidir. Kıyafetleri sevgilisinin isteği üzerine geri getirmesi onun dürüst kişiliğini ortaya koyar.

Tavırlarından oldukça sıkılgan biri olduğunu anladığımız hırsız, çizilen bu görünümü ile okurun gözünde kahramanlaştırılır.

Hırsızın kahramanlığına sebep olan bir ikinci kişi de Sıdıka'dır. Hikâyenin hemen başlarında kendisi uğruna hırsızlık yapılan bu sevgili tanıtılır.

> "Gözlerinin önüne sevgilisinin fabrika dönüşü başına bağladığı güllü eşarbı geldi. Ona yakışıyordu. Fakat dağınık saçlarıyla onu çok daha güzel buluyordu. Sevgilisi aya benziyordu. Onun kadar

yuvarlak yüzü, iri çağla bademlerine benziyen açık yeşil gözleri vardı."

Sıdıka için çizilen, bu portre bize yazarın kendisini anımsattı. Hikâyenin yazıldığı 1950'li yıllar Burak'ın mankenlik yıllarıdır. Yani yazarın güzelliğinin ön planda olduğu dönemler. Bu bağlamda Burak, yuvarlak ay gibi yüzü, badem yeşili gözleri ve dağınık saçları ile Sıdıka'yı kendine benzetmiş olabilir.

Hikâyede kendisine güzel sevgili rolü biçilen Sıdıka, aynı zamanda oldukça da dürüst ve gururludur. Nusret Bey'in verdiği elbiseleri kabul etmemesi, "hırsızlık da sadaka da istemem diyerek onları geri göndermesi", onun belirttiğimiz özelliklerini ortaya çıkarır. Ayrıca, bizce yazarın bu kadar doğru ve dürüst bir karaktere Sıdıka adını vermesi de tesadüf değildir. Zira Sıdıka "dosdoğru kadın"[318] anlamına gelmektedir.

Türk edebiyatında birçok yazarda gördüğümüz karakterin mizacına uygun isim kullanma yolunu, Sevim Burak da denemiştir. Hüseyin Rahmi'yi severek okuduğunu bildiğimiz yazar, bizce bu noktada ondan etkilenmiştir. Çünkü Hüseyin Rahmi de şahıslarının mizaçlarına uygun isimler kullanmıştır.

Yazarın, karakteri ile ismini özdeşleştirdiği Sıdıka, aynı zamanda halinden memnun olan, durumları ve kişileri olduğu gibi kabul eden biridir. Bu sebeple sevgilisinin hırsızlık yapmasına müsaade etmemiştir.

Bütün figürlerin olumlu çizildiği hikâyenin son kişisi ev sahibi Nusret Bey'dir. Adını sonlara doğru öğrendiğimiz Nusret Bey hikâyenin başında ev sahibi olarak anılır.

Ev sahibinin fiziği hakkında fazla bilgiye rastlanmamakla birlikte hırsızın tespitlerinden Nusret Bey'in otuz, otuz beş yaşlarında olduğu anlaşılmaktadır.

"Üç gün sonra, güneşli, ılık bir sabah, Nusret Çağlayan köşkün bahçesine inmiş, güllere yeni bir aşı yapmakla uğraşan bahçıvanıyla konuşuyordu." ifadelerinden ev sahibinin tam adını ve bir köşk sahibi olduğunu öğreniyoruz.

---

318 F. Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1137.

Nusret Bey hikâyede karşımıza çok iyi niyetli ve yardımsever biri olarak çıkmaktadır. Evine hırsızlık için gelen bir genci şikâyet etmek yerine onu dinlemesi, ona kıyafet hediye etmesi onun kişiliğini açıkça göstermektedir. Yine Burak'ın yardımsever olan bu kahramanına da "yardım"[319] manasına gelen Nusret adını vermesi dikkat çekicidir.

Şahıs kadrosunun bu denli olumlu çizildiği hikâyede olaylar üçüncü tekil kişi ağzından anlatılmaktadır. Yazarın karakterlerine olan hâkimiyeti, onların iç dünyalarını kısa cümlelerle dışa vurması hikâyede tanrısal bakış açısının kullanıldığını göstermektedir.

Burak'ın bu ilk hikâyesinde üç anlatım tekniği dikkatimizi çeker. Mekânların ve bazen de kişilerin tanıtılmasında tasvir yöntemini kullanan S. Burak, böylelikle durum ve kişileri somutlaştırır. Yazarın mekân tasviri için en iyi örnek Nusret Bey'in evinin anlatıldığı bölümdür:

> "Yanda kapısı açık duran bir gardrop, yatağın başucunda da bir fenere benzer bir lamba yanıyordu. Adam ondan dökülen tatlı, kırmızı bir ışık altında rahatça uyuyordu. Hırsızın ayağının altındaki halı bir kadife kadar yumuşaktı."

Yine hikâyede yapılan bir kişi tasviri de karakteri somutlaştırma adına önem arz etmektedir: "Nusret hırsızın yakası açık gömleğine, yamalı ceketine, yağ lekelerinden muşamba haline gelen pantolonuna bakarak hayretle:" Hırsızın Nusret Bey'in evine girdikten sonra korkarak bir camiye girdiğini ve orada da benzer korkuları yaşadığını anımsamasını, yazar, geriye dönüş tekniği ile ele almıştır.

Sevim Burak'ın geriye dönüş tekniği kadar iç çözümleme yöntemini de hikâyesinde uyguladığı görülmektedir. Hırsızın yaşadığı çelişkiyi yazar bu teknikle şöyle aktarır:

> "Bir tereddüt anı geçirdi. İlk hırsızlığını yapacaktı. Günlerden beri düşündüğü korkulu dakikalar gelip çatmıştı. Vazgeçti."

Zaman kavramının net olarak belirtilmediği hikâyede olaylar anladığımız kadarıyla dört günlük bir süreci içermektedir. Hırsı-

---

319 Aynı eser, s. 1012.

zın köşke girdiği gece ve iki gün sonra elbiseleri geri getirmesi karşımıza dört günlük bir zaman dilimini çıkarmaktadır.

Bu çerçevede ele alınan hikâye biri iç diğeri dış olmak üzere iki mekânda yaşanır. Hikâyenin ilk bölümü Nusret Çağlayan'ın yatak odasında geçmektedir. Oldukça ağır ve süslü eşyalarla dolu olan bu oda olayların başladığı yerdir. Hırsızın üç gün sonra elbiseleri verdiği mekân da Nusret Bey'in köşkünün bahçesidir. Güllerle süslü olduğunu anladığımız bahçe hikâyenin bittiği yerdir.

Sevim Burak hikâyesini duru ve basit bir anlatımla oluşturmuştur. "Peyda olmak, haşyet vermek, tevekkül, esvap" gibi Arapça ve Farsça ifadelerin kullanılması da hikâyenin akışına zarar vermemektedir. Bunun yanı sıra diyaloglardaki yerel tabirlerin kişiliklerle uyumlu olması, hikâyeyi kişi ve dili yönüyle de tutarlı hale getirmiştir.

Sevim Burak tarzı öykülerin yanında, yazarın *"Hırsız"* adlı bu hikâyesi gerek konu, gerekse anlatım biçimi ve dilinin zayıflığı yönüyle oldukça acemice kaleme alınmıştır. Fakat bütün acemiliklerine rağmen Burak'ın 19 yaşında yazdığı bu hikâyenin, yazarın gerçek öykücü kimliğini bulmasında katkısı olduğu ortadadır.

3.4.1.1.2. İntihar

Sevim Burak'ın umutsuz bir aşkı ve peşi sıra gelen bir ölümü işlediği bu ikinci hikâyesinin ismi *"İntihar"*dır.

Hikâye, Orhan'ın bir gece yarısı kendisini odasına kilitlemesiyle başlamaktadır. Annesi Feride Hanım'ın tüm ısrarlarına rağmen kapıyı açmayan Orhan, yatağına uzanır ve yaşadıklarını düşünmeye başlar.

Kız arkadaşı Nermin 10 gündür ortalarda yoktur. En sonunda iş çıkışı sevgilisini yakalayan Orhan, bu ayrılığın sebebinin, Nermin'in başkasıyla nikâhlanması olduğunu öğrenir.

Bu duruma sebep olan da Orhan'ın annesidir. Feride Hanım, Nermin'le konuşmuş, ondan oğlunun peşini bırakmasını istemiştir. Bu duygularla annesinden nefret etmeye başlayan genç adam yatağında Nermin'le ilgili düşüncelerine bir de intiharı ekler.

Pencereden atlamak, kendini asmak, silahla hayatına son vermek gibi ölüm şekillerini planlarken bir rüya görür. Rüyasında bir çocuktur ve kuru bir kuyunun başında oynamaktadır. Annesi gelir ve onu oradan uzaklaştırır. Delikanlı bu rüyanın da etkisiyle kendisini kuyuya atarak intihar etmeyi düşünmeye başlar.

Ertesi gün bu karmaşık duygular içerisinde Nermin'i bir kez daha görebilmek için çalıştığı büroya giden Orhan, duyduğu haberle sarsılır. Nermin önceki gece kendini kuyuya atarak intihar etmiştir.

Sevim Burak'ın klasik hikâye anlayışıyla oluşturduğu *"İntihar"*, vak'a yönüyle statiktir. Orhan'ın düşünce dünyasından aktarılan olaylar, durgun bir şerit halinde devam ederken, Nermin'le yaşadığı olayları aktardığı bölüm, vak'ayı kısmen hareketli hale getirmiştir.

Çeşitli yardımcı fikirlerle desteklenerek oluşturulan hikâyede verilen ana fikir, sebep her ne olursa olsun intihar tercih edilmemeli ve hiçbir zaman çözüm yolu olarak görülmemelidir. Yaşanan problemlerin mutlaka bir çözümü vardır.

Yazarın olgunluk dönemi öykülerinde de gördüğümüz intihar fikri, bu ilk dönem hikâyesine de yansımıştır. Burak'ın kahramanları ilk dönem hikâyelerinde intiharı bir kurtuluş olarak görürken, öykülerinde kişiler için ölümü seçiş farklı bir âleme yapılan yeni bir yolculuktur. Hiçliğin dibinde duran intihar, zaten bu kişilerin hayatlarıyla birlikte yaşadıkları bir durumdur.

Bu hikâyede ise bir tarafta intiharı düşünen Orhan, diğer tarafta bu eylemi Orhan'ın düşündüğü tarzda uygulayan Nermin vardır. Hayatın trajedisini biri tasarlayıcı, diğeri uygulayıcı olarak yansıtan bu iki figür hikâyenin ana kahramanlarıdır.

Hikâyenin ilk cümlesinden isminin Orhan olduğunu öğrendiğimiz genç, intihara teşebbüs edecek kadar acı çeken ve bunalımda olan bir kişidir. Fizikî özellikleri hakkında hiçbir bilgi bulunmayan Orhan, anladığımız kadarıyla zengin bir ailenin çocuğudur.

Annesi Feride Hanım'ın Nermin'e sarf ettiği şu cümleler yukarıdaki tespitimizi netleştirmektedir:

"Fakat annen, Orhan annen bana hakaret etti. Büroda patronun kızları önünde... Allahım neler söylemedi ki... Senin peşinde koşuyormuşum, sonra fena olurmuş, beni attırır, ailemi süründürürmüş."[320]

Orhan, zengin olmakla beraber hayattan ve insanlardan nefret eden biridir. Belki de bu hissiyatından dolayı, daha önce de intihara teşebbüs etmiştir. Orhan'ın yastığının altında, sürekli bir silah taşıması onun ruh sağlığının iyi olmadığını göstermektedir.

"Nefret, nefret... Orhan hayatında hissettiği büyük nefretlerin verdiği hazımsızlık içinde idi." cümleleri genç adamın içinde bulunduğu yalnızlık ve nefretin en önemli işaretleridir.

Delikanlı bu yalnızlığının ortasında sığınak olarak Nermin'i seçmiş, o da elinden alınınca çareyi ölümde bulmuştur. Bu durumda Montaigne'in: "Ölüm insanı nefretlerden kurtarır." cümlesini hatırlayan Orhan, buradan anladığımız kadarıyla okumayı seven bir gençtir.

Bunun dışında içkiyi de seven bir kişi olan delikanlı, her an odasında hazır bulundurduğu konyağı nefretlerine karşı bir panzehir gibi kullanır. Onu içtiğinde ağzında kalan kekremsi tat, onun nefretini alan bir uyuşukluk hissi verir.

Nermin'i ölümle özdeşleştiren Orhan, hikâyenin düğümlendiği noktada her ikisine de gidemez. Kendini derin bir boşlukta gören genç, aslında intihar edebilecek kadar da cesur değildir. Orhan'ın bu cesaretsizliği düşündüğü bütün intihar yolları için birer mazeret bulmasıyla izah edilebilir. Silahla intihar etmeyi ister; ama tabancası boştur. Kendini pencereden atmayı dener; fakat bu defa da dışarıdaki elektrik tellerine takılıp yanarak ölmeyi göze alamaz. Onun gösteremediği bu cesareti gösterebilecek tek bir kişi vardır, o da Nermin'dir.

Nermin adıyla, yumuşak mizacı anlatılmaya çalışılan genç kız, Orhan'ın düşüncelerinde karşımıza çıkmaktadır.

Delikanlının sevgilisi Nermin hakkında hikâyede fazla bilgiye yer verilmez. Fakat anladığımız kadarıyla o, yoksul bir ailenin

---

320 S. Burak, *"İntihar"*, *Ulus*, No: 10380, 23.05.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

kızıdır. Bu sebeple bir büroda çalışır. Ne iş yaptığı bilinmez ancak onun çalıştığını şu bölümden anlıyoruz:

> "Bir aralık saatine baktığı zaman yediye çeyrek vardı. Nermin'in o saate kadar büroda kalmasına imkân yoktu."

Orhan'la her gün bir muhallebicide buluşan Nermin, Feride Hanım'ın itirazlarına dayanamayıp onunla görüşmeme kararı alır. Aslında bu kararı almasının asıl sebebi babasıdır. Şerefine çok düşkün olan baba, Feride Hanım'ın sözlerini duymuş ve Orhan'la görüşürse ikisini de öldüreceğine yemin etmiştir.

Anladığımız kadarıyla Nermin, Orhan'ı, onun için ölecek kadar çok sevmektedir. "Unutma, seni seviyorum." ifadesiyle sevgisini dile getiren genç kız, oldukça güçsüz bir figür olarak çizilmiştir. Feride Hanım'la ve babasıyla mücadele etmek yerine ölümü seçmesi, onun zayıflığının bir göstergesidir.

Hikâyenin başında oğlunun sağlığından endişe eder, şefkat dolu bir anne olarak çizilen Feride Hanım, ismiyle müsemma, oldukça sert ve gururlu bir mizaca sahiptir.

Kendince oğlunun mutluluğu için iyi bir şey yapmış ve Nermin'e ağır hakaretlerde bulunarak, onu oğlundan uzaklaştırmıştır. Nermin'le yaptığı bu sert konuşmadan Feride Hanım'ın, gelin adayını fakirliğinden dolayı istemediği ortaya çıkmaktadır. Bu tavrı ile gururlu bir mizacı olduğunu düşündüğümüz Feride Hanım Orhan'ın hatıralarında da dediğini zorla da olsa yaptıran bir anne görünümüne bürünmektedir.

Yumuşak bir karakter olan Nermin ile onun karşısına çıkarılan gururlu ve sert mizaçlı Feride Hanım, Orhan'ın hayatının akışını doğrudan etkileyen iki önemli karakterdir. Bunların dışında hikâyeye sadece isimleriyle dâhil edilen iki kişi daha bulunmaktadır. Bunlardan Halil, Nermin'in istemeyerek nikâhlanacağı kişidir. Halil'in hikâyedeki tek fonksiyonu eş adayı olmaktır. "Koca" anlamına gelen Halil isminin seçilişi de bu sebeple olmalıdır. Hikâyede şeref ve haysiyetine her şeyden çok önem veren, bu yüzden gaddar bir görünüm alan Nermin'in babasının, ismi belirtilmemiştir, kızının ölümüne sebep olmasıyla okurun tepkisini çeken bir şahıstır.

Üçüncü tekil şahıs ağzından anlatılan olaylara yazarın tanrısal bakış açısı hâkimdir. Olaylara istediği gibi müdahale eden yazar, hikâyenin olağan ve beklenilen seyrini bir anda istediği şekilde değiştiriverir. Bu bağlamda Orhan'ın intiharını bekleyen okur için Nermin'in intiharı sürpriz olur. Ancak burada yazarın bir düşünce farklılığı dikkat çekicidir. Orhan'ın hayal ettiği intihar tarzını, Nermin'in gerçekleştirmesi bu iki insanın ruh birlikteliğini ortaya koyan önemli bir unsurdur.

Hikâyenin anlatımında kullanılan en belirgin teknik geriye dönüştür. İlk olarak sevgilisiyle yaşadıklarını anımsayan Orhan'ın geriye dönüşleriyle okur bilgilendirilir.

"Dört saat evvel Orhan, Nermin'in oturduğu sokağın içinde dolaşıp durmuştu. On gündür onu görememişti." Bu cümlelerle geriye dönüş yapılarak Orhan'ın hikâyenin başında neden intihar etmek istediği açıklanmaya çalışılır.

Yine "Kuyu bir havuz oldu. Orhan da on yaşında bir çocuk. Mazi onu en derin noktada kendine çekmişti." ifadeleriyle Orhan'ın çocukluğuna dair ikinci bir geriye dönüş uygulanır.

Delikanlının psikolojisinin, yaşadığı bunalımların anlatımını sağlayabilmek için, Burak'ın iç çözümleme tekniğinden de faydalandığı dikkati çekmektedir.

"Orhan düşüncelerinden koptu. Fakat damarlarında aşk, nefret, kin gürültüyle akıyordu. Ölüler, yalnız ölüler ıstırap çekmiyorlardı. (...) Nefret, nefret... (...) Birçok insanların ölmekle büyük dertlerden kurtulduğunu görmüşsünüzdür; ama kimsenin ölmekle daha fena olduğunu işittiniz mi?" cümleleri Orhan'ın ölüme olan yakınlığını anlatan iç çözümleme örnekleridir.

Burak'ın Montaigne'in bir sözünü almakla montaj tekniğini kullandığı görülmektedir. Yazar, ifadeyi, hikâyesine olduğu gibi alma yoluyla montajlama yapmıştır.

Hikâyesinin sadece bir yerinde montaj tekniğini uygulayan Burak, olayların akışını hızlandırmak ve durumları izah için de diyalog tekniğini kullanır. Özellikle Orhan ile Nermin arasında yaşanan bu diyaloglar, kişilerin psikolojik durumlarını göstermesi açısından da önem arz etmektedir.

Sevim Burak'ın bu dönem hikâyelerinde çok sık rastladığımız tasvir yöntemi yine burada da kullanılmıştır. Özellikle Orhan'ın yaşadığı yer ile Nermin'in mahallesinin tasvirleri iki genç arasındaki maddî ayrımı yansıtması açısından önemlidir.

"Çiçek kokulu, serin bir ilkbahar rüzgârı, perdeleri şişirerek içeriye doldu." Orhan'ın evi için yapılan bu tasvire karşılık Nermin'in yoksul dünyası şöyle çizilir:

> "Güneş, yavaş yavaş bu fakir mahalleyi kızıla boyayarak gittikçe kararıyordu. Hava iyice serinlemişti. İğri büğrü evlerin arasından tuhaf bir hisle yürümeye başladı."

Güneşin doğuşunu Orhan'a, batışındaki kızıllığı da Nermin'e yakıştıran Burak, hikâyesinde net bir tarihe yer vermemiştir. Genç adamın eve geldiği gece ile başlayan hikâye, ertesi gün Nermin'in ölüm haberini almasıyla sona erer. Yaklaşık olarak iki günlük bir zaman dilimini içeren hikâye, bizce 1950'li yıllarda geçmektedir.

Hikâyenin başında Orhan'ın elektrik tellerine takılıp ölmekten çekindiğini anlatan yazar, Nerminlerin sokağında da "havagazı fenerlerinin titrek ve ince bir ışıkla yanmaya başladığını" vurgular. Burada Nermin ile Orhan arasındaki ekonomik farkın belirginleşmesini sağlayan elektrik ve havagazı feneri aynı zamanda bize de elektriğin çok yaygın olmadığı 1950'li yılları anımsatır.

İki günlük bir çerçeveye sığdırılan hikâye geriye dönüşlerle 10 gün öncesine ve Orhan'ın 10 yaşındaki zamanlarına da taşınabilmiştir.

Olaylar aslında delikanlının yatak odası ve genç kızın bürosunda geçmektedir. Ancak yukarıda belirttiğimiz geriye dönüşler mekân unsuruna Nermin'in Mahallesi ve Orhan'ın evinin bahçesini de eklememizi gerektirmektedir.

Hikâyede bu mekânlardan en fazla üzerinde durulan Nermin'in mahallesidir. Orhan'a olan maddî uzaklığının netleştirilmesi adına bu mahalle tasviri önem arz etmektedir. Burası eğri büğrü evleriyle, havagazı fenerleriyle, kapı önüne dizilmiş çocuklarıyla, karanlık ara sokaklarıyla yoksul bir mahalledir. Ve bu

yoksul mahallenin daha da yoksul kızı Nermin, bu mekâna canlılık katan bir semboldür.

Yazarın bu hikâyesinde kullandığı dil *"Hırsız"*a göre biraz daha süslüdür. Özellikle, Burak'ın-belki de okuduğu yazarların etkisiyle-Arapça, Farsça kelimelere fazla yer vermesi dili ağırlaştırmıştır. "Tecessüs, izahat, mütemadiyen, tahayyül, kat'î" gibi ifadelerin sık kullanılması dikkati çekmektedir. Burak'ın gençliğinde, hayatına giren yaşlı insanların çokluğu kullandığı bu ağdalı dili açıklayabilir kanaatindeyiz.

Sevim Burak'ın tercih ettiği bu klasik, zengin erkek, fakir ama gururlu genç kız konusu bir dönemin Yeşil Çam'ına da yansımış ve çok işlenmiştir. *"İntihar"*ın onlardan farkı, sonunda kızın intihar etmesi ve yazarın burada verdiği mesajdır. Orhan'ı bitiren Nermin'in intiharı değildir. Onu asıl yıkan, genç kızın sevgisinin ve cesaretinin kendisinden fazla oluşudur.

Bu duygularla oluşturulan hikâyede dikkatimizi çeken bir husus da gencin Montaigne okumasıdır. Hikâyenin başından itibaren içki içen, yalnızlıklarıyla boğuşan her şeyden ve herkesten nefret eden bir zengin çocuğu olan Orhan'ın, kitap okuyan bir kişi olduğunun birden bire verilmesi ilginçtir. Üstelik bu kişinin ölümü planladığı bir anda Montaigne'nin *Denemeler*'in de yer alan "Ölüm İnsanı nefretlerden kurtarır" cümlesini hatırlaması bizce hikâyenin akışını zedelemektedir. Hikâyenin hiçbir yerinde Orhan'ın bu kitap sevgisi ele alınmadığı için, bu bölüm bizce metnin özüne sindirilememiştir.

Sonuç olarak hikâyenin aksayan yönlerine rağmen Sevim Burak, bir dönem, edebiyatta ve sinemada çok fazla işlenmiş bir konuyu farklı bir bakış açısıyla ele almıştır, denebilir.

3.4.1.1.3. Köşe Kapmaca

Sevim Burak'ın şaşırtmacalarla dolu, hareketli vak'asıyla karşımıza çıkan *"Köşe Kapmaca"*[321] adlı bu hikâyesi teknik olarak diğer çalışmalarından biraz farklıdır.

---

321 Sevim Burak A. Bezirci ile yaptığı bir söyleşide: *"Terzihanede çalışınca 'Mankenin Hayatı'nı (eski Milliyet'te) yazdım."* demektedir. Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar*

İki mektuptan oluşan hikâye, anlattığı çelişkiler yönüyle oldukça ilgi çekicidir.

Gönül, Madam Violet'in terzihanesinde çalışan bir mankendir. Bir gün terzihaneye Cavidan Güvenli adında çok şık ve zarif bir bayan gelir. Gönül'e bir terzi çırağı gibi davranan Cavidan, artık onun gözünde tahtından edilmesi gereken bir kraliçedir. Genç mankenin bu nefreti içinde öyle büyür ki Cavidan Hanım'ın kıyafetlerini prova etmek istemez ve işten ayrılır.

Gönül'ün Cavidan'a karşı gösterdiği bu tutum azdır. Daha da ileri gider ve çeşitli işvelerle onun sevgilisi Mümtaz'ı da kendisine âşık eder. Mümtaz Gönül'le evlenmek istemektedir. Bu noktada yaptıklarından pişman olan Gönül, bir mektup yazarak durumu genç kadına anlatır. Fakat kendisine gelen cevabî mektup daha da ilginçtir.

Cavidan aslında çok zengin bir bayan değildir. Çeşitli aldatmacalarla kendini zengin gösterir. Amacı Gönül'ün işten ayrılmasını sağlayarak ondan boşalan mankenliği elde etmektir. Genç kızın kıskançlık ve gururunu kullanarak gerçekten işten ayrılma-

---

Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular", s. 257. Yazarın aynı söyleşide ilk dönem hikâyelerini 1950-1954 yılları arasında yazdığını belirtmesi üzerine *Milliyet* gazetesinin bu yıllar arasındaki tüm sayılarını taradık. Fakat yazarın bahsettiği bu hikâyeye rastlayamadık.

Metinlerini Nilüfer Güngörmüş'ün hazırladığı YKY tarafından yayınlanan *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak* adlı kitapta şöyle bir bilgi yer alır: "Bunlardan "Hırsız" *Ulus* gazetesinde, "Manken", "Madam Violette'in Terzihanesi", "Herşey Beyazdı" *Milliyet* gazetesinde, "Beşten Sonra" *Yenilik* dergisinde yayımlandı." Bk. YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 145.

Yazarın özgeçmişini yazarken değindiği *"Manken"* ve *"Madam Violette'in Terzihanesi"* adlı öykülere *Milliyet* gazetesinde rastlayamadık. Yine *"Herşey Beyazdı"*, yazarın ifadelerine göre *Yeni İstanbul* gazetesinde yayınlanmıştır. Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 257.

Burak'ın *"Köşe Kapmaca"* adıyla tespit ettiğimiz yukarıdaki hikâyesinde, kaynaklarda yer almamakla birlikte, konu olarak Madam Violette'in terzihanesinde çalışan bir mankenin hayatının anlatılması dikkat çekicidir. Yazarın *"Mankenin Hayatı"* adıyla *Milliyet*'te yazdığını belirttiği bu hikâyenin isim değişikliği ile *"Köşe Kapmaca"* olarak tekrar yayınlanabileceği düşünülebilir. Yine yazarın *"Herşey Beyazdı"* hikâyesinin, özgeçmişinde *Milliyet*'te yayınlandığını belirtmesi ve başka bir yerde aynı hikâyenin *Yeni İstanbul*'da çıktığını ifade etmesi, Burak'ın, hikâyelerinin yayınlanışını net olarak hatırlamadığını gösterir. Bu da bize hikâye isimlerinde de bir karışıklık olabileceğini düşündürdü.

sını sağlar ve hemen onun yerine geçerek mankenliğe başlar. Cavidan, Mümtaz'ın Gönül'ü sevmesine de hiç aldırış etmez. Çünkü Mümtaz da onun planının bir parçasıdır.

Olayların iki farklı kişi tarafından mektuplarla anlatıldığı hikâyede Gönül ve Cavidan'ın mücadelesi farklı açılardan yansıtılır.

Cavidan'ın yazdığı mektupta anlattığı gibi, Gönül'e verdiği ders hikâyenin de mesajını belirtir. Halinden memnun olmayıp, başka yaşamlara özenen insanların uğradığı yıkılmışlık şöyle ifade edilir:

> "Salon kadını olmak başka bir san'attır; San'atların en güzeli en lüksüdür çocuğum! Onu sevmesini bilmeyen ellere bırakmak günah olurdu. Siz san'atınızı hakir gören, kendini beğenmiş bir kızdınız."[322]

Gerçekten de Gönül'ün sanatını hakir görmesi, kendisinden daha üstün zannettiği bir kadına özenerek mesleğini bırakması Cavidan'a zafer kazandırırken, onu hüsrana uğratmıştır.

Halit Ziya'nın romanlarında, Hüseyin Cahit'in tiyatrolarında görmeye alışkın olduğumuz terzihaneye gitme modası, bu hikâyenin de temelinde yer almıştır. Fakat burada diğerlerinden farklı olarak, bu terzihanede kadınlar sevgilileriyle buluşmazlar. Aksine burası iki kadının mücadelesine sahne olan bir mekândır.

Yazarın hikâyesinde karşımıza çıkan ilk karakter Madam Violet'in terzihanesinde çalışan Gönül'dür. Hikâyenin başından itibaren bir bayana övgü dolu bir mektup yazan biri olarak karşımıza çıkan bu kişi ister istemez bir erkek olduğu düşüncesini uyandırır. Yazarın bilinçli olarak bu hissi uyandırdığını düşündüğümüz erkeğin, bayan bir manken olduğu ilk mektubun sonlarına doğru ortaya çıkar. Cavidan'ın şu ifadeleri muhatabımızın kimliğini ele verir:

> "-Vazifeni yapacaksın yoksa seni madama derhal şikâyet edeceğim anlıyor musunuz manken hanımefendi"

Aslında Burak, hikâyenin bu kırılma noktasına gelene kadar çeşitli yollarla mektubu yazarın bir bayan olduğunu belirtir: "O

---

322 S. Burak, *"Köşe Kapmaca"*, *Ulus*, No: 10440, 22.07.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

gün size birkaç model gösterdim. (...) Elbisenin vücudumda kusurlu durup durmadığından endişe ettim." okurun düşüncelerini karıştıran bu cümlelerin ardından: "Madam Violet ah Sanatkâr kadın mankenin üzerindeki elbiseler cidden güzel" ifadeleriyle okurun, mektubun başından beri muhatap olduğu kişinin aynı zamanda manken olduğu ortaya çıkar. Mektubun sonuna düşülen "Gönül" ismi ile kahramanın kimliği tamamen açıklanır.

Gönül mesleğini şöyle anlatır: "Bense, elbise beğendirmek boyuna nazik muamele etmekle vazifeliydim. Bunun için para alıyordum."

Genç kızın bu ifadeleri, yaptığı mesleği sevmediğini göstermektedir. Özellikle ona göre şahsiyet sahibi bir kadın olan Cavidan onda kendine karşı güvensizlik duygusu oluşturur. "Herkesin nazarında ben ne kadar sizden güzel ve kıyafet bakımından üstünsem de şahsiyet sahibi olmak bakımından da o kadar silik ve bir bebek hükmünde idim." diyen Gönül, insanların kendisini değil, manken yönünü beğendiğini, toplumda kendisine saygı duyulmadığını vurgulamaktadır.

Cavidan'ın her sözünden, her tavrından alınan genç kız, oldukça duygusal ve kırılgandır. Zaten bu mizacının özelliğiyledir ki zaman zaman kendine olan güveni sarsılır. Cavidan'ın onunla alâkadar görünmemesi onu derinden etkiler ve kendini küçük görmeye başlar.

Gönül'ün bu kırılgan mizacına bir de gururlu olması eklenince onun işi bırakması artık kaçınılmaz olur. Güzel olması ve bunu da bilmesine rağmen gururunun kırılması onun gözünü karartır. Bu özelliğini Gönül şu cümlelerle dile getirir:

> "Ruhum ve sinirlerim hariç, yüzümün ve vücudumun cazip olması icap eden bir mahlûk olarak kabul edildiğini biliyordum. Bununla beraber yaratılışımdaki bir hata, sizin kadar gururlu olmam yüzünden size tahammül etmem güçleşiyor haysiyet kırıcı bir vaziyetle her gün burun buruna gelmiş gibi oluyordum."

Manken aslında bir hata olduğunu kabul ettiği gururundan yine de vazgeçmez ve bu sebeple işinden bile ayrılır. Cavidan'ın planlarını anlayamayacak kadar saf olan Gönül, ona göre işini terk etmekle hayatındaki çok önemli şeyleri kaybetmiştir. Her

biri biner lira olan kıyafetlerin içinde endamı ve güzelliği ile tam bir kraliçe olan Gönül, tacını ve tahtını kendisine kaptırmıştır. Ve Cavidan planlarını anlayamayan genç kızı çocukluk ve tecrübesizlikle itham eder.

Bir çocuklukla hareket eden Gönül'ün hikâyeden anladığımız kadarıyla çalışmaya ihtiyacı yoktur. O herkesi kendisine hayran etmek ve sevgilisine kendisini ispat etmek için mankenlik yapmaktadır. Hikâyenin hiçbir yerinde adı geçmeyen bu sevgilinin kim olduğu da meçhuldür.

1950'li yıllarda mankenlik yaptığını bildiğimiz Sevim Burak, Gönül tipiyle belki de biraz kendisini anlatmıştır. Yazarın hikâyedekine benzer bir olay yaşayıp yaşamadığını bilmiyoruz ancak oğluna yazdığı mektuplardan anladığımız kadarıyla o, çalıştığı yıllarda çok güzel ve aranılan bir mankendir.[323] Bu durum diğer mankenler arasında bir kıskançlık ortamı doğurmuş olabilir.

Eserin diğer kişisi kıskanç kadın rolünü üstlenen Cavidan'dır. Gönül mektubunun başında onun fizikî görüşü ile ilgili şu bilgileri verir:

> "Fındık rengi oposon bir kürk giyiyordunuz. Elinizde Paris kadınlarınınki gibi uzun sapı, bir ördek başı ile nihayetlenen şemsiye tutuyordunuz. Salona sizinle beraber insana baygınlık veren pahalı koku da girmişti. Pahalı koku diyorum, çünkü ekseri müşterilerimizin kullandıkları yerli arpeji, şanuvan burnum o kadar iyi hissederdi ki. (...) Siyah robunuz içinde kopacak kadar dar görünen belinizle Vog mecmualarındaki kadın silüetlerini andırıyordunuz. Boynunuzdaki iri mercan kolyeye ne kadar da sahip olmak isterdim.
>
> Bir anda, bütün bunları nasıl düşündüğüme hayret edersiniz fakat siz terzihanede gördüğüm ilk harikulâde zarif kadındınız. On defa gördüğüm halde unuttuğum yahut yalnız isimleriyle hatırladığım bütün hanımefendilerden fevkalâde idiniz."

Bu cümlelerle dış görünümü ayrıntılı bir biçimde çizilen Cavidan, aslında anlatıldığı kadar zengin ve şık bir bayan değildir. Gönül'ün oposon sandığı kürk Mahmutpaşa çarşısından pazarlık edile edile alınmış, tavşan derisi bir kürktür. Terzihanede diktir-

---

323 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 75.

diği elbiselerin parasını, evinin altının garaj yapılmasına müsaade ederek ödeyebilmiştir.

Muhitinde lüks kıyafetler giyerek itibar kazanmak peşinde olan genç kadın, bir terzihaneye manken olarak girerse bu giysileri bedavaya getirebileceğinin farkındadır. Bu sebeple Gönül'ü işinden ederek, onun yerini alır.

Manken Gönül'ün kırılgan ve gururlu mizacını çok iyi gözlemleyen Cavidan, bunları ona karşı bir silah olarak kullanır. Bu bağlamda çok akıllı ve iyi gözlem yapan bir kadın olarak nitelendirebileceğimiz bu kadın, Gönül'ün zaaflarına karşılık sahte bir kimlik takınır. Kendini oldukça kibirli göstererek ona ve onun güzelliğine ilgisiz kalır. Genç mankeni yıkan, asıl bu tutumdur.

"Ve mevcudiyetimin salondaki oymalı koltuklardan yaldızlı aynadan farkı olmamalıydı ki en güzel bir kumaş altında bile bana insan şeklinde oyulmuş bir tahta parçası gibi bakıyordunuz. Ve daima bir resim yahut heykel sergisinden yeni çıkmış, benden daha manalı ve canlı bebekler görmüş gibi idiniz." cümleleri ile yaşadığı sarsıcı duyguları anlatan Gönül'e göre Cavidan, soğuk ve taş kalpli, mukavemet heykeli gibi azametli ve kibirli biridir.

Hikâyede seçilen Cavidan Güvenli ismi bile bu kişinin karakteriyle özdeşleşir. Bu isme dikkat eden Gönül, kadının mağrur ve azametli oluşunu, kendine olan güvenini bu adla ve soyadla birleştirir.

Burak'ın hikâyesinde çizdiği bu iki karakter aslında birbirine çok benzer. Her ikisi de hem mağdur olan, hem de mağdur edendir. Gönül, genç kadını kıskanarak, en nihayetinde sevgilisini de elinden alarak zalim gibi görünürken, yaptıklarından pişman olup Mümtaz'ı Cavidan'a bırakarak birden mazluma dönüşür. Cavidan da çeşitli hilelerle genç mankeni işinden ederek zalimleşirken, yine Mümtaz'la onun evlenebileceğini belirterek mazlum oluverir. Yani Mümtaz, bu iki kadının günah çıkarma aracı haline gelir.

Mümtaz hikâyede çok fazla yer almaz. Olayların başında Cavidan'ın yanı başında, onun kürkünü taşıyan saygılı bir kişi olarak görünür. Fiziksel görünüşüne dair tek bilgi sarı bıyıklı oluşudur.

Gönül'le tanıştıktan sonra onun tuzağına düşerek âşık olan Mümtaz, anladığımız kadarıyla oldukça kibar, bayanlara kompliman yapmakta başarılı biridir.

Evlenme teklif edecek kadar Gönül'e âşık olan Mümtaz'ın hikâyenin sonunda Cavidan'ın açıklamasıyla zengin biri olduğu ortaya çıkar. Genç kadının bu duruma rağmen Mümtaz'ı Gönül'e bırakması da ona yapılan bir incelik gibi görünür.

Hikâyede sadece isim olarak yer alan Madam Violet, terzihanenin sahibidir. Ve anlaşıldığı kadarıyla dönemin önemli modacılarındandır.

İki kişinin ağzından yazılan mektuplardan oluşan hikâye, birinci tekil şahıs ağzından anlatılır. Tekil bakış açısının hâkim olduğu hikâyede, kahraman aynı zamanda anlatıcı durumundadır.

Bu kahraman-anlatıcı, geçmişe ait olayları anlatabilmek için geriye dönüş tekniğini kullanır. Özellikle Gönül'ün Cavidan'la ilk karşılaşmaları, ona karşı tavırları sık sık geriye dönüşlerle verilir.

Ayrıca mankenin yaşadığı kıskançlıklar, genç kadını çok beğenmesi ve aynı zamanda ondan nefret etmesi, iç çözümleme yöntemi ile ele alınır.

Hikâyenin asıl yapısını oluşturan mektup tekniği de kısıtlı imkânlarına rağmen yazar tarafından oldukça başarılı bir şekilde kullanılır. Genelde iki şekilde değerlendirilen mektup tekniği, bu hikâyede mektupların peş peşe kullanılmasıyla uygulanmıştır.

Özellikle kişilerin ruhsal yapılarını anlamamıza yarayan diyalog yöntemi de hikâyede yer yer kendini gösterir: "Gönlü yüksek olan yüksek yere oturur değil mi hanımefendi?" diyen Cavidan, Gönül'e karşı hissettiği kıskanma duygusunu bu cümlelerle dile getirir.

Belirttiğimiz bu tekniklerin kullanılmasıyla oluşturulan hikâyenin zamanı belli değildir. Olayların ne zaman yaşandığına dair kesin bir bilgi elde edemediğimiz hikâye muhtemelen yazılış tarihi olan 1950'li yılları içermektedir. Hikâyede anlatılan oposon kürkler, beli çok dar gösteren roblar, bayanların şemsiye kullanması, bol etekler 1950'li yılların Amerikan modasından esinlene-

rek, zengin insanların oluşturduğu bir tarzdır.[324] Burak'ın mankenliği esnasında çekilen resimlerde de, giyim tarzı gözlenmektedir. Bu durum da hikâyenin 1950'li yılları anlattığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Zamanını kendi tespitlerimize göre oluşturduğumuz hikâyede mekân olarak Madam Violet'in terzihanesi verilmiştir. Açık bir şekilde tasvir edilmeyen bu iş yeri tespitlerimize göre zengin müşterilerle çalışan, dönemin modasını takip eden bir modaevidir. Gönül'ün "Yanılıyorsunuz Cavidan hanımefendi. Madam Violet'in modellerinden değildir." cümlelerinden anladığımız kadarıyla bu terzihane kendine özgü modelleri ile tanınan, önemli bir yerdir.

Burak'ın tahlil etmeye çalıştığımız diğer hikâyelerinde kullandığı Arapça ve Farsça kelimelerin yerini burada Fransızca ifadeler almaktadır. Daha çok dönemin modasını yansıtacak terimlerden oluşan bu Fransızca kelimeler hikâyenin konusuna uygun olmasıyla dikkati çeker. "Oposon kürk, rob, Vog mecmuası, ekspoze etmek, matmazel, bonjour" şeklindeki kelimeler terimsel olmaları ve okur tarafından anlamlarının bilinmemesine rağmen hikâyede rahatsız edici nitelikte değildir.

Fransızca kelimelerin yanı sıra belirtmemiz gereken bir husus da hikâyenin yalın ve duru anlatımıdır. Burak'ın karakterleri burada oldukça basit ve düz bir anlatımla kendilerini ve yaşadıkları olayları anlatmışlardır.

Cavidan Hanım'ın Fransız matmazellerine özenen bir tip olarak çizilmesi de konuşma tarzı ile desteklenmiştir. "Bonjour" diyerek selam vermesi, muhataplarına "matmazel" demesi yazarın kişileri ile konuşma şekillerini özdeşleştirdiğini gösterir.

---

[324] 1950'li yılların modasını Tulûhan Tekelioğlu şöyle anlatmaktadır: "1950'li, 60'lı yıllarda moda rüzgârları Amerika'dan esti. Hollywood filmlerinin güçlü toplumsal etkisiyle "Amerikan Rüyasından" etkilenmemek mümkün değildi. 1950'li yılların kadını göğüslerini kaldıran, belini incelten, vücudunun siluetine hükmeden korselerden ayrılmaya pek niyetli gözükmüyordu." Bk. T. Tekelioğlu, *"Değişen Moda Değişen Türkiye"*, *Hürriyet*, 10.07.1999. Bu konu ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bk. Ö. Gözler, *"Kot Diye Başlayıp Küt Diye Dünya Pazarına Girdik..."*, *Milliyet*, 29.08.2003; O. Baydar - D. Özkan, *75 yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan/Cumhuriyet Modaları*.

Çalışmasında durumlara ve kişilere özgü bir dil ve üslûp kullanan yazar, mektup tekniği ile kaleme aldığı bu hikâyeyle yavaş yavaş yol katettiğinin, konu ve tarzını değiştirmeye başladığının sinyallerini vermiştir.

3.4.1.1.4. Nişanlı Kız

Sevim Burak'ın yine okuru yanıltmaya yönelik kaleme alınmış, klasik tarzdaki hikâyelerinden biri de *"Nişanlı Kız"*dır.

Olayların geriye dönük olarak, Adnan Bey'in hatıralarından nakledildiği hikâye hareketli bir vak'a yapısına sahiptir. Nişanlı bir kıza âşık olarak yanlış bir tutum içerisine giren Adnan'ın trajikomik halleri hikâyede oldukça canlı bir şekilde anlatılmaktadır.

Kadıköy vapurunu kaçıran Adnan, eline aldığı gazete ile bekleme salonunda, gelecek yeni vapuru gözlemeye başlar. Bu sırada bir hafta önce tanıştığı bir genç kızı hayal eder.

Ona ilk defa bir fotoğrafçı vitrininin önünde rastlayan Adnan, daha sonra genç kızı takip ederek Haşet kütüphanesine girer. Buradan bir gazete alarak çıkmak isteyen kız, kasiyer parasını bozamayınca küçük bir sorun yaşar. Bu durumu fırsat bilen Adnan, kendisinin parayı bozabileceğini söyler ve bozuklukları kıza uzatır. Bu sırada kızın nişanlı olduğunu parmağındaki yüzükten anlayan genç adam, buna aldırış etmez ve kızı kütüphane çıkışı durdurur. Verdiği bozuk paralardan birinin eski olduğu yalanıyla onu bir pastaneye giderek parayı değiştirmek konusunda iknaya çalışır. Fakat genç kız nişanlı olmasının verdiği ağırlıklı bunu kabul etmeyerek oradan uzaklaşır.

İşte bu olaydan beri dünyası değişen Adnan, aynı kızı bir daha görebilmek için yanıp tutuşmaktadır. En nihayetinde Kadıköy vapuru gelir ve genç adam vapura biner. Lüks kamaraya geçtiğinde birden kızı karşısında görür. Yaşadığı bu şokla âdeta şaşkına dönen Adnan, yanına yaklaşan arkadaşı Dündar'ı bile fark etmez. Neden sonra arkadaşının seslenişleriyle kendine gelen Adnan, bu şaşkınlığını başta çok çalışmasıyla açıklamaya çalışır. Ancak Dündar bu sebebi yeterli bulmayınca genç adam, âşık olduğu bu genç kızı ve yaşananları tüm ayrıntısıyla anlatır. Hatta öyle ileri gider ki kızın nişanlı olduğunu fakat anladığı

kadarıyla nişanlısıyla mutlu olmadığını, kendisine başta tepki verse de mutlaka yumuşayacağını belirtir.

Sakin bir şekilde arkadaşını dinleyen Dündar, şimdi gidip kızla konuşması için onu yüreklendirmeye çalışır. Tam bu sırada genç kız gelir ve Dündar'ın yanına oturur. Adnan daha ne olduğunu anlamaya çalışırken Dündar, genç kızı onunla tanıştırır: "Nişanlım Gülseren'i takdim edeyim."[325]

İnsanların özel hayatlarına ve tercihlerine önem vermemesi sonucunda büyük bir utanç yaşayan Adnan, hikâyede önemli bir mesaj vermektedir. Kişilerin yaşamlarına ve seçimlerine saygı duymayarak, kendi hayallerimiz doğrultusunda hareket etmek, karşıdaki insanın tam olarak düşüncelerini öğrenmeden bir takım çıkarımlar yapmak, bizi trajikomik hallere düşürebilir.

İşte bu komik durumlardan birini yaşayan Adnan, hikâyemizin merkezi figürüdür. Hikâyenin başında bir iskelenin bekleme odasında karşımıza çıkan bu genç adam, bir iş adamıdır. Çoğu zaman işlerinin ve hesaplarının baskısı altında boğulduğunu hisseden Adnan'ın hangi işi yaptığı hikâyede belirtilmemiştir.

Bir iş adamının çok meşgul olduğunu kitap okumak gibi şeylere ayıracak vakti olmadığını düşünen genç adamın işi dışındaki en önemli uğraşısı kadınlardır. Adnan "Kadın ruhiyle pek öyle uğraşmadım ama bilirsin bende zekâ var" diyerek hayatında her zaman fiziksel bir obje olarak yer alan kadınlar konusundaki tutumunu netleştirir. Bu kadınların hepsi de topuklu ayakkabıları, endamlı halleri ile kırıtarak yürüyen, etrafa neşe saçan kişilerdir. Genç adam bunlardan bıkmış olmalıdır ki Gülseren'i ilk görüşte ona âşık olur. Kızın spor giyinişi ve sade hali onu etkiler. "Adnan yürürken kırıtan yahut küçük adımlarla sallanan kadınlardan nefret ederdi. Onun için genç kızın rahat adımlarını beğeniyor ve yürüyüşünü onunkine uydurmaktan zevk alıyordu." cümleleri de düşüncemizi destekler niteliktedir.

Adnan kadınlar hakkındaki bu düşüncelerinin yanı sıra hikâyede, kitabı ve okumayı sevmeyen bir tip olarak çizilmiştir. Bu

325 S. Burak, *"Nişanlı Kız"*, *Milliyet*, S. 94, 04.08.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

yönüyle Gülseren'den tam olarak ayrılan genç adamın kitaba olan bu uzaklığı şu cümlelerle belirtilir:

> "Fakat kütüphanenin düşünceli ağır havası üzerine çökünce sıkıldı. Kitapları sevmezdi. Bununla beraber bilgin bir gevşeklikle etrafına şöyle bir göz atıyor, eline geçirdiği birkaç kitabı evirip çevirip ağırlığını tartarak yerine koyuyordu."

Kitaplara bu kadar uzak olan Adnan ancak vapuru kaçırdığı zaman, vakit geçirmek için belki bir roman okuyabilecek niteliktedir. O roman da şöyle hafif bir kitap olmalıdır. Yoksa ciltler dolusu tasvirlere, dolambaçlı yollardan giden aşk maceralarını okumaya tahammülü yoktur. Genç adam, kitaplar konusundaki bu düşüncelerinden anladığımız kadarıyla çabuk sıkılan biridir.

Kitaplar gibi kadınlardan da çabuk bıkan Adnan, uyguladığı tekniklere bakılırsa genç kızları etkileme konusunda oldukça başarılıdır. Gayet sakin bir halde kütüphane çıkışı hemen oracıkta Gülseren'e, verdiği paralardan birinin eski olduğunu söylemesi ve onu parayı değiştirmek bahanesiyle pastaneye davet edivermesi onun bu konulardaki tecrübesinin ispatıdır.

Bir iş adamı olduğunu yukarıda belirttiğimiz Adnan, anlaşıldığı kadarıyla işleri yolunda giden, zengin bir patrondur. Kadıköy vapurunda da lüks kamaraya oturması bu durumu belirginleştirir.

Belki de bu zenginliğin de etkisiyle her istediğini elde etmek şımarıklığı içerisinde olan Adnan, hayatının utancını yaşayacağı bir dersi Gülseren isminde bir genç kızdan alacaktır.

Gülseren hikâyede hemcinslerinden biraz farklı bir görünüm arzeder niteliktedir. Spor giyim tarzı, kısa saç kesimi ile hemen dikkat çeken bu genç kız şöyle anlatılır:

> "Beyaz keten bir elbise giyiyordu. (...) Fakat asıl merak ettiği kızın yüzüydü. Onu yandan görüyor ve fevkalâde heyecanlanıyordu. Genç kızın uzun vücudu ve ciddî tavırları, kısa kesilmiş isyankâr saçları, ayağını hiç olmazsa bir iki numara büyük gösteren düz topuklu ayakkabıları vardı."

Fizikî özellikleri bu şekilde tasvir edilen Gülseren'in hikâyede en çok ele alınan yönü, çok fazla kitap okuması ve kültürlü bir genç kız olmasıdır. "Adnan genç kızın kolunun altında taşıdığı kitabın isminin yarısını okuyabiliyordu." cümlelerinden Gülse-

ren'in kitaplara olan düşkünlüğü anlaşılır. Adnan'ın onunla bir kütüphanede, daha sonra bir kitapçıda karşılaşması da düşüncemizi destekleyen örneklerdendir.

Adnan'a göre birer şekerleme kutusunu andıran kitaplar, genç kızın hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu sebeple Adnan da "Genç kıza en fazla tesadüf edebileceği yerlerin kitap bayileri olduğunun" farkındadır.

Gülseren aynı zamanda oldukça dürüst, ciddî ve nişanlısına sadık bir kızdır. Adnan'ın pastaneye gitme ve beraber yürüme teklifine "Beraber yürümemiz doğru olmaz" diyerek red cevabı vermesi, onun ciddiyetinin ispatıdır. Ayrıca kızın genç adamı siz parayı bozdurup getirin, ben sizi burada bekleyeyim demesi ve o uzaklaşınca da orayı terk etmesi Adnan'a duyduğu güvensizliği açıkça ortaya koyar.

Hikâyenin sonuna doğru isminin Gülseren olduğunu öğrendiğimiz bu genç kızın Adnan'ın arkadaşı Dündar'la nişanlı olması da olayın traji-komik tarafıdır. Genç adam Gülseren'in, arkadaşı ile olan bu münasebetini öğrenince karşısında gördüğü bu masum kız hakkındaki düşüncelerini değiştirir ve artık Gülseren onun gözüne şeytanî yüzü ile zalim bir varlık olarak görünür.

Adnan'ın mahcubiyeti, Gülseren'i onun gözünde küçültür. Genç adamın bu hissine asıl sebep genç kızının Adnan'ın arkadaşı, Dündar'la nişanlı oluşudur.

Fizikî görünüşü hakkında herhangi bir bilgi bulamadığımız Dündar, hikâyenin sonunda karşımıza çıkmaktadır.

Arkadaşı Adnan'ın, nişanlısına olan hislerini soğukkanlılıkla dinleyen Dündar, bu duruma ciddî bir tepki vermez. Zaten Gülseren her şeyi önceden ona anlatmıştır.

"Dündar'ın yüzünde Adnan'ın okumak istediği gizli bir mana vardı. Dudaklarının sol kenarına sıkıştırdığı sigara ona şık biraz da hodbince bir mana veriyordu." cümlelerinden Dündar'ın soğukkanlı hali anlaşılmaktadır. Ayrıca bu bölümle sigara kullandığını da öğrendiğimiz genç adamın bu rahat tavrının sebebi nişanlısına olan güveni olabilir.

Dündar'ın Gülseren'e olan bu güveni arkadaşına "Senin yerinde olmak pek istemem ama şayet olsaydım kızı bulur ona

kendisini sevdiğimi ve nişanlısından çok mesut edebileceğimi söylerdim." diyebilecek kadar fazladır. Bu cümle ile amacı biraz da arkadaşının niyetini anlayabilmektir.

Bu üç karakterle oluşturulan hikâye, üçüncü tekil şahıs ağızdan tanrısal bakış açısıyla ele alınmıştır. Diyaloglarla zaman zaman birinci tekil kişi tarafından anlatılan olaylar, genel olarak yazarın bakış açısından verilir.

Burak'ın diğer ilk dönem hikâyelerinde kullandığı anlatım tekniklerinin bazıları yine burada da yer almıştır.

Adnan'ın, Gülseren ile ilk tanışmasını anlatabilmek için geriye dönüş tekniğine yer veren yazar: "Genç kızı düşünmekten hoşlanıyordu. Çünkü bu yaranın kabuğunu itmiş ve orayı hafifçe kaşımış gibi oluyordu." cümleleriyle Adnan'ı iki hafta öncesine götürür. Hikâyede iki bölümde diyalog göze çarpar. Adnan'ın Gülseren'le tanıştığı an ile Dündar'la vapurda yaptıkları konuşmalar hikâyenin diyaloglarını oluşturur. Yazar bunları kişilerin mizaçlarını netleştirebilmek için kullanmıştır.

Burak'ın ele aldığımız diğer hikâyesinde kullandığı tasvir yöntemine burada çok sık yer vermemesi, kişileri diyaloglarla tanıtmaya çalışması dikkat çekicidir. Hikâyenin başında Gülseren'in tasvir edilmesi dışında bu tekniğe başvurmayan yazar, yine de kişi ve kişilikleri yansıtmada başarılı olmuştur denilebilir.

Sevim Burak bu hikâyesinde de olayların zamanını net bir şekilde belirtmemiştir. Fakat hikâyenin başında değinilen bir husus zamanı tayin etmemize yardımcı olmaktadır. "Son hafta içindeki dünya ahvali, Uzak Doğuda harbin patlaması kendi hayatının değişen iç durumu yanında ufak ve ehemmiyetsiz bir hâdise gibi idi." cümleleriyle dikkat çeken "Uzak Doğu Harbi"nin Kuzey ve Güney Kore arasındaki Kore Savaşı olma ihtimali yüksektir.[326]

---

[326] 1950 ile 1954 yılları arasında yaşanan Kore Savaşı, Uzak Doğu'da güçlenmeye başlayan soğuk savaş tehlikesini ortadan kaldırmak için A.B.D. ile Birleşmiş Milletler Örgütü'nün birlikte düzenledikleri ilk harekâttır.
Bu savaş Güney Kore'nin, Kuzey Kore ve Komünist Çin kuvvetleri tarafından işgaline son vermek üzere Birleşmiş Milletler gücü adı altında birçok ülkenin birlikte hareket ettiği 20. yüzyıl tarihinde yerini almış önemli bir olaydır. Ayrıntılı

1950 yılında başlayan Kore savaşı 4 yıl sürmüş ve bu savaşa Türkiye'den de asker gitmiştir. Bu sebeple 1950 yılında yazılan *"Nişanlı Kız"*ın olaylar itibarıyla da bu dönemde geçtiği düşünülebilir. Zamanını 1950 yılları olarak belirlemeye çalıştığımız hikâye Kadıköy vapurunda geçmektedir. Adnan'ın geriye dönüşlerinde karşımıza çıkan Haşet Kütüphanesi ve kitapçı dükkânı da diğer mekânlardandır. Bu üç yer hakkında da tanıtıcı bilgi verilmeyen hikâyede, kütüphane ağır ve düşünceli havası, kitapçılar şekerlemeyi andıran romanların dizili olduğu vitrinleriyle, Kadıköy vapuru da lüks kamaralarıyla dikkati çekmektedir.

Ayrıca hikâyenin başında Adnan'ın vapur beklerken düşüncelere daldığı bekleme odası da mekân unsurları içerisinde değerlendirilmelidir. Sigara dumanı ve ter kokusuyla ışınmış bir yer olarak tasvir edilen bu oda işadamının genç kızı hayal ettiği, okura Adnan ve Gülseren'in yaşadıklarının sunulduğu mekândır.

Sevim Burak'ın şimdiye kadar tahlil etmeye çalıştığımız hikâyeleri arasında olayların en sade ve duru ifadelerle anlatıldığı çalışması *"Nişanlı Kız"*dır. Yabancı kelimelerin fazla yer almadığı hikâye, basit konusuyla dikkati çeker. Yine okuyucuyu şaşırtan bir sonla bitirilen hikâyede sıradan bir konu işlenmiştir. Fakat yazarın akıcı üslûbuyla da konunun bütünleştirilmesi, Burak'ın diğer hikâyeleriyle tutarlı hareket ettiğini göstermektedir.

3.4.1.1.5. Büyük Günah

Sevim Burak'ın 1950 yılında yazdığı bu hikâye, *Yeni İstanbul* gazetesinin düzenlediği "Dünya Hikâye Müsabakası"na katılmış ve ilk beş içine girmeyi başarmıştır.[327]

Yazar, hikâyesinde bir müezzinin dul bir kadına bakması sonucu kendini günahkâr addederek, intihar etmesini konu edinmiştir.

---

bilgi için bk. Ç. Kalafat, *"İki Kore Bir Öykü, Turkishtime"*, S. 14, Mart-Nisan 2003, s. 7-10 ve B. Ruscuklu, *Kore Savaşı/Unutulan Savaş ve Gazi Faruk Pekenol'un Anıları*, Alfa Yay., İst., 2005.

327 S. Burak, *"Büyük Günah"*, *Yeni İstanbul*, S. 267, 24.08.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

İbrahim Efendi, mahallenin sayılan ve sevilen müezzinidir. Bir gün ezan okuduktan sonra caminin karşısındaki apartmanda oturan dul bir kadını yatmak üzere soyunurken görür. Kadına bakmaktan kendini alamaz. O gece evine dönen İbrahim Efendi, gece boyu aynı kadını düşünür. Ertesi gün yaşadığı utanç ve günahkârlık hisleriyle dolu olarak derdini Emekli Yarbay Feyzi Bey'e anlatır.

Emekli bir yarbay olmasına rağmen dinî konularda çok tutucu olan Feyzi Bey, İbrahim Efendi'nin işlediği suçun çok büyük olduğunu, bu günahla kesin cehenneme gideceğini ve artık camilerinin müezzini olmaması gerektiğini söyler.

Zaten kendisini suçlu hisseden müezzin, bu duyduklarıyla da bir kere daha yıkılır. Feyzi Bey'in bu olanları bütün mahalleye anlatacağını, kendisini müezzinlikten attıracağını, hatta mahallelinin onu linç edeceğini zanneder.

Bu düşüncelerle ezan okumak üzere güç bela minareye çıkan İbrahim Efendi'nin başı dönmekte, boğazı kurumakta ve çevresindekileri algılayamamaktadır. Neden sonra ezanın okunmadığını fark eden mahalleli camiye yaklaştıkları sırada bir çığlık duyarlar. Minarenin dibine koşan Feyzi Bey, Müezzin İbrahim Efendi'nin cesediyle karşılaşır.

İnsanoğlu hata yapmaya meyilli bir yapıda yaratılmıştır. Bu sebeple yanlışlıklara sapması olağandır. Önemli olan bunlardan ders alıp, yapılan hataları telafi etmektir. Bu noktada tercih edilebilecek olan intihar, hiçbir zaman çözüm yolu değildir. İbrahim Efendi'nin çaresiz kalarak seçtiği bu son, onun aslında telafisi olabilecek yanlışını daha da arttırmasına sebep olmuştur.

Genel olarak statik bir vak'a ile kurgulanan hikâyede müezzinin intihara yaklaştığı an, okurda heyecan uyandıran bölümlerden biridir.

İç hesaplaşmaları ile hikâyeyi statikleştiren Müezzin İbrahim Efendi, merkezi figürdür. Sesinin güzel olmasıyla mahallede "Bülbül" lakabıyla çağırılır ve oldukça dakik olmasıyla tanınır. Ezanın okunma vaktine beş dakika kala minareye tırmanmaya başlayan müezzinin ezanı vakti dışında okuduğunu mahalleli hiç görmemiştir. Fakat ne yazık ki müezzin efendi yine zamanında

çıktığı minarede, ezanı ilk defa vaktinde okuyamayacaktır. Bu da onun ölümünün bir işareti olacaktır.

İbrahim Efendi tatlı, hazin ve dokunaklı sesiyle ezan okuduğu bu minareye âşıktır. Ondan ayrılmak fikri dayanılmaz geldiği için, ayrılmama uğruna her şeyi yapmaya hazırdır.

Feyzi Bey'in cümlelerine kapılarak ümitsizlik içerisine düşen müezzin bu tavrıyla çabuk etkilenen, insanların sözlerine hemen inanabilen bir görünüm çizmektedir. Bu özelliğinin yanı sıra mahallede hile yapmamasıyla tanınan müezzin, Feyzi Bey'in riyakâr tavrını bilmesine rağmen onun sözlerine kapılacak kadar da saftır.

Müezzinin ezan okuyuş anının tasvir edildiği bölümden anlaşıldığı üzere İbrahim Efendi işini çok severek iyi şekilde yapmaktadır. "Bir avucu yanağının üstünde gözleri yarı kapalı, birdenbire dışarı dünyadan ayrılmış, ağır adımlarla dönüyor, dönüyordu. Gür sesi madenî bir çınlayışla sert bir şeylere çarpıyormuş gibi kırılıyor, sonra uzaklaşarak karanlığın üzerine kederli bir inişle çöküyordu." cümleleri de sözlerimizi destekler niteliktedir.

Burak'ın müezzin için kullandığı İbrahim ismi akla ilk olarak Hz. İbrahim'i getirir. Allah'a olan sevgisi ve inancı uğruna, nefsanîliği temsil eden putları kıran İbrahim, nefsine uyduğu için kendini ölüme mahkûm gören İbrahim'le aynı çizgide kesişir. Birisi putları kırarken, öbürü put gibi gördüğü nefsini, kendini kırar.

Hz. İbrahim'in inançları ve aşkı uğruna gözünü kırpmadan ateşe atlayarak ölüme yürümesi, İbrahim Efendi'nin yine yaratıcıya olan bağlılığı ile vicdan azabı çekip, bilerek, isteyerek günahının diyetini ödemek istemesi arasında benzerlik kurulabilir. Çünkü her ikisi de kendi istekleri ile farklı bir âleme yolculuk yapmışlardır. Aralarındaki fark ise İbrahim Efendi'nin bunu, İslam dini tarafından uygun görülmeyen bir yol olan intiharla yapmasıdır. Fakat Hz. İbrahim'i ateşe atanlara karşılık burada Feyzi Bey'i düşünürsek, müezzinin intiharına da o sebep olmuştur.

Bu gibi sebeplerle yazarın kullandığı İbrahim isminin özellikle seçildiği düşünülebilir.

Bununla beraber müezzinliği çok seven İbrahim Efendi'nin tek korkusu işinin elinden alınmasıdır. Müezzin, işlediği günahtan evvel bu korkuyu, radyolardan ezan okunacağı endişesiyle yaşarken, günahından sonra işinden atılacağı düşüncesiyle yaşar.

Radyo endişesini müezzinin kafasına Ferruh adlı Fen Fakültesi'nde okuyan bir genç sokmuştur. Bu genç İbrahim Efendi'ye "Neden, her gün beş defa camiin minare dedikleri o sivri kulesine çıkar, nağmeli seslerle ahaliyi ibadete çağırırsın? (...) Şimdi teknik çok ileride... Herkesi camie davet etmenin daha kolay vasıtaları var. Mesela radyo," gibi cümlelerle soru sorarak ondan bir cevap bekler. Bir türlü bu sorunun cevabını bulamayan müezzin en sonunda Ferruh'a şu açıklamayı yapmayı tasarlar. Ona: "Minare semavata yakındır. Müslümanlara öyle bir yükseklikten seslenmek, Tanrının ululuğuna daha yakışır." diyecektir.[328] Fakat İbrahim Efendi Ferruh'a bu cevabı verecek kadar yaşayamaz.

Hikâyenin dikkat çeken ikinci kişisi Feyzi Bey'dir. Emekli bir yarbay olan Feyzi Bey, hikâyede karşımıza İbrahim Efendi'nin derdini anlattığı kişi olarak çıkar. Mahallede din meselelerini imamdan daha iyi bilen, fakat ziyadesiyle sofu olduğu için ilmini sert kullanan, küçük günahlara karşı da ağır ahkâm çıkaran biri olarak tanınır.

Bu özelliklerinden dolayıdır ki yaptığı yanlışı anlatan İbrahim Efendi'yi telkin etmek yerine, çok ağır sözlerle onun pişmanlığının derinleşmesine, hatta intiharına sebep olur.

"Sen artık minareye çıkamazsın. Kendine başka bir iş bul. Senin ezanın, indallah makbul değildir. Minarede haramın ta-

---

328 Yazarın, İbrahim Efendi'ye söylettiği bu cümleler, Burak'ın bu konu hakkında bir araştırma yaptığını göstermektedir. Ya da yazar bunları, dinine çok bağlı olan babaannesi Nazlı Hanım'dan dinlemiş olabilir. Çünkü yazarın bu ifadelerinin benzeri Büyük İslam İlmihali'nde de bulunmaktadır. Bilmen, bu eserinin Ezan ve İkamet bölümünde şunları belirtir: "Müezzin olan zat, bütün âleme karşı Yüce Allah'ın varlığını, birliğini, Hazret-i Muhammed Efendimizin hak peygamber olduğunu ilan eder. Bütün insanları kurtuluşa ve mutluluğa çağırır. Bu bakımdan pek hayırlı bir insan demektir." Ayrıntılı bilgi için bk. Ö. Nasuhi Bilmen, Büyük İslam İlmihali, s. 137.

hayyülü, başka bir mahalde icrasından daha büyük günahtır. Orası Beytullaha dâhildir, gafil" gibi sözlerle, şefkat ve anlayış dini olan İslamiyet'e ters hareket eden Feyzi Bey, aynı zamanda kendini ceza mercii addederek peşin hükümler verebilmektedir.

Mizacının acımasızlığına uygun bir dış görünüşle tasvir edilen emekli yarbay, iri, heybetli yapısı, siyah kalın kaşları, insanı ürküten bakışlarıyla dikkati çeker.

Aslında Feyzi Bey din adamı olmadığı halde öyleymiş gibi davranmak riyakârlığını gösteren, hilekâr biridir. Böyle olmasına rağmen müezzin efendinin düşüncelerine hâkim olmayı başararak, onu büyük bir şüphe ve günah uçurumuna yuvarlar. Kendi ruh dünyasında yaşadığı azaplarla her gün ölmeye başlayan İbrahim Efendi de bir kere ölüp kurtulmayı tercih eder. Onu bu sona sürükleyense Emekli Yarbay Feyzi Bey'dir.

Aslında edebiyatımızda softa, kural koyucu ve islamî kuralları sertlikle uygulayan kişi rolleri genelde sahte din adamlarına verilmiştir. Burada ise yazar tam tersini yaparak, bir vakitler düzeni sağlamak ve insanları korumakla görevli bir yarbaya birinin ölümünden sorumlu olmak suçunu yükler.

Eserin sonunda, İbrahim Efendi'nin ölümüyle herkes konuşurken, asıl sebebi bilmesine rağmen o susar. Bu susuş belirgin olmamakla beraber ya bir vicdan azabıdır ya da konuşarak öldürdüğü adama karşı Feyzi Bey'in son darbesidir.

Hikâyede İbrahim Efendi'yi vicdan muhasebesine sürükleyen, Feyzi Bey'i gaddarane davranmaya iten kadın, mahalleye yeni taşınan bir duldur. Kahvede onun hakkında çeşitli iddialar gün boyu konuşulur. Bu konuşmalar ya, dul her kadın hakkında konuşulabilecek cinsten sözlerdir ya da kadının şuhluğu insanların dikkatini çekmiştir.

İbrahim Efendi'yi günaha iten bu kadın, ona ilk göründüğünde günahın kapılarını, ikinci görünüşünde ölümün kapılarını açar. Kadın, öyküde karşımıza şöyle çıkar:

> "Pencerede perdeler açıktı. Bir karyolanın önünde İbrahim'in ilk defa gördüğü bir kadın soyunuyor ve yatmaya hazırlanıyordu. Beyaz geceliğinin içinde yumuşak beli, göğsü, yuvarlak omuzları

beliriyordu. Bu, biraz evvel kahvede sözü geçen kadın olacaktı. Şimdi karyolanın kenarına oturmuş, çoraplarını çıkarıyordu."

Yazar, pencerenin önünde perdeler açıkken yatmaya hazırlanan bir kadın tipini ancak dul birine yakıştırır. Dul bayanlar hakkında toplumun genel yargısının da bunda payı büyüktür.

İbrahim Efendi bu dul kadını izleyerek günah işler fakat müezzinin eve gelip de kendi karısını görmesi de yine aynı kadını düşünmesine sebep olur. Bu da müezzin efendinin suçluluk duygusunu arttırır.

Hikâyede, İbrahim Efendi'nin karısı sadece bir yerde görünür. Dul kadını ilk kez gören müezzin eve gelir ve karısına sırtını dönerek yatar. Artık ona karşı bir bağlılık hissetmemektedir.

Yazarın bu kadarla da olsa İbrahim Efendi'nin karısını da hikâyeye dâhil etme sebebi, müezzinin kafasındaki kıyaslamaları, arada kalmışlığı gösterebilmektir. Ayrıca müezzinin evli olması günahını bir kez daha arttırmakta ve okur onun evliliğini evine gelip karısının yanına yatınca anlayabilmektedir. Müezzinin, karısının yanına yatması, daha fazla dul kadını hayal etmesine sebep olur ve işlediği günah artık, içinde derinleştikçe derinleşir.

Hikâyeye, belirttiğimiz bu kişiler dışında sadece isimleriyle dâhil olan mahalleli, olaylara canlılık katabilmek ve kahvelerde oturan bir kalabalığı anlatabilmek için kullanılmıştır. Bunlar; Benzinci Nuri, Çingene Hüseyin, Kahveci Fettah, erik satan Cemal ve müezzinin cesedini ilk bulan, kahvenin müdavimlerinden Salih Efendi'dir.

Olayların üçüncü tekil ağızdan anlatıldığı hikâyede tanrısal bakış açısı hâkimdir. Burak'ın tam anlamıyla zıtlıklardan örülü dünyası bu hikâyede de bakış açısına yansımıştır. Müezzinin, İslam dininin gereklerini bilmesine rağmen intiharı seçmesi, bir yarbayın olabildiğince softa olması bu durumu örneklemektedir. Sanatçının olayları istediği gibi şekillendirdiği hikâye, bu iki tezat arasında gidip gelmektedir.

Yazarın iç çözümleme yöntemine çok sık başvurduğu hikâyede, Müezzin İbrahim Efendi'nin yaşadığı iç sıkıntılar ve vicdan muhasebeleri bu yolla anlatılmıştır. Özellikle kadını gördükten

sonra yaşadığı ruh halini yazar iç çözümlemelerle başarılı bir biçimde çizmiştir.

"Ruhumun içine kök salan bu maddelere hatta yanında her akşamki gibi yatan karısına karşı içinde bağlılık hissetmedi. Bunun yerine benliğinde her vakit ki cinsten olmayan, yeni ve canlı bir arzu kımıldıyordu. Hatta onu uyanık tutan bu sıkıntı arasında yüreğini gıcıklayan bir his vardı. Koyu ve ılık bir şeylerin üzerine döküldüğünü hisseder gibi bir an ürperiyor fakat sonra bu tatlılığı büyütüp ıstırap haline getiren bir günah korkusu duyuyordu." cümleleri müezzinin yaşadığı bunalımı yansıtması açısından önemlidir.

İç çözümlemelerin yer yer kullanıldığı hikâyede, çeşitli benzetmelerle oluşturulan tasvirler de özellikle mekânların tanıtılmasında kullanılmıştır. Olayların geçtiği mahallenin tasviri ile başlayan hikâyede kişilerin ayırıcı özelliklerini vurgulamakta da bu yönteme yer verilmiştir. Özellikle minarenin tasviri oldukça dikkat çekicidir:

> "Minarenin narin boyu karanlık içinde yükseliyor, şerefelerinde yanan kandilleri ile çiçek açmış bir fidana benziyordu. Camiin arabesk pencerelerinden içi görünüyor, yatsı namazına hazırlananların gölgeleri uzuyor, loş bir derinlik içinde kayboluyordu."

Yazarın benzetme dolu tasvirlerle zenginleştirdiği hikâyede olayların akışını sağlamak için zaman zaman diyaloglara yer verilmiştir. İbrahim Efendi'nin Feyzi Bey'le yaptığı konuşma hayatının akışını değiştirecek derecede önemlidir.

Yukarıda belirttiğimiz tekniklerle oluşturulan hikâyenin zamanı yine net bir şekilde belirtilmemiştir. Fakat çalışmada elektrikli tramvaylara, asansörü olan apartmanlara değinilmiş olması, hikâyenin yazılış tarihi olan 1950'li yılları anımsatmaktadır. Olayların birkaç günlük bir zaman dilimini kapsadığı hikâye, yazılış tarihiyle aynı zamanı içermektedir, denilebilir.

1950'li yıllarda Türkiye'de elektrikli tramvay ve asansör ancak İstanbul'un lüks semtlerinde bulunabilmektedir. Bu bağlamda hikâyenin mekânını İstanbul olarak tespit etmek mümkündür. Fakat yukarıda belirttiğimiz tramvaya uzaktan bakan müez-

zin, olayların İstanbul'un lüks semtlerine yakın bir arka mahallede geçtiği düşüncesini uyandırmaktadır.

"(...) derin bir nefes alarak aşağıda uzanan caddeye baktı. Orada her şey teknikti. Elektrikli tramvayın telleri, havaya asılı büyük lambalar, karşıki apartmanlar ve içlerindeki asansörler (...)" cümlelerinden yazarın hikâyesinde kullandığı mekânın, İstanbul'un lüks semtlerinin yukarısındaki bir mahalle olduğu anlaşılmaktadır.

Sevim Burak'ın teşbihlerle, uzun tasvirlerle ve süslü bir anlatımla oluşturduğu *"Büyük Günah"*, aynı zamanda yalın dili ile dikkati çeker. Yabancı kelimelerin bulunmaması, olayların sürükleyiciliği yazarın uzun tasvirlerine canlılık kazandırmıştır.

Sonuç olarak sanatçı, karşıtlıklarla oluşturduğu bu hikâyesi ile Müezzin İbrahim Efendi'yi de diğer kahramanlarıyla birlikte ölüm çatısı altında birleştirmiştir. Diğer hikâyelerine nazaran, *"Büyük Günah"* hayatla irtibatı biraz zayıf olsa da Burak, bu hikâyesiyle döneminin geleneksel hikâye anlayışı içinde yer almıştır.

3.4.1.1.6. Gecekondunun Zaferi

Sevim Burak'ın ilk dönem hikâyeleri arasındaki yerini alan bu eseri durgun vak'ası ve basit konusu ile dikkat çekmektedir.

Melike genç ve güzel bir kızdır. Üniversite öğrencisi olan arkadaşı Tahir'i çok sevmektedir. Fakat o gün Melike ilk defa Nazmi Bey'le evlenmeyi düşünür. Çünkü aynı gün Tahir'le ayrılmışlardır.

O gün, Tahir'e kendisini bir müteahhidin istediğini, evlenirse ne yapacağını soran Melike, ondan, bir şey yapmam cevabını alınca sinirlenmiştir. Sevgilisinden evlenme teklifi yerine bu sözleri duyduğu için çok üzülen genç kız, orada Tahir'le arkadaşlığını bitirir.

Annesi, lüks bir apartmanı ve otomobili olan Nazmi Bey'le evlenmesi için ısrar ederken, bir telefon gelir. Arayan Tahir'dir. Ona şaka yaptığını telefonla sürpriz yapmak için teklifte bulunmadığını belirterek, kendisiyle evlenmek istediğini söyler.

Bu teklifi sevinçle kabul eden Melike, hayal ettiği lüks yaşamın karşısına huzur ve mutluluk dolu bir yuvayı koyar. Tahir'le gecekonduda da otursa mutlu olacaktır.

Dünyanın bütün servetlerinden çok daha büyük olan mutluluk duygusunun ön plana çıkarıldığı hikâyede yazar, huzurlu ve mutlu olmanın zenginlikten önemli olduğu mesajını vermektedir.

Nazmi'nin lüks apartman ve arabasıyla rahat edeceğini bilmesine rağmen, Tahir'in -gecekondu da olsa- evinde, eşyalara sinecek olan saadet, nesnelere canlılık katacak olan aşk duygusunu tercih eden Melike, bu mesajı okura en iyi şekilde iletir.

Hikâyenin başında camdan dışarı bakan hüzün dolu biri olarak anlatılan Melike oldukça nazik ve güzel bir genç kız görünümünde çizilir. Melike ile yan yana kullanılan acı ve sıkıntı okura bu genç kızın önemli bir derdi olduğu hissini verir.

Sevgilisi Tahir'den ayrılmasıyla âdeta dünyası kararan Melike'nin bu genç adamı sevdiği bellidir. Fakat hislerine kapılıp onu bir anda terk edebilecek kadar da duygusaldır.

Hikâyede, güzel olması dışında fizikî özellikleri üzerinde hiç durulmayan Melike, para ve lüks uğruna sevgisinden vazgeçmeyecek kadar da sadıktır. Onun bu sadakati Nazmi'nin apartmanına karşılık Tahir'in gecekondusunu tercih edişiyle izah edilebilir.

Genç kızın gönlünü kazanan Tahir ise fakir bir üniversite öğrencisidir. "Beş parasız bir talebeyim bununla beraber sana izdivaç teklif ediyorum, benimle beraber bir gecekonduda yaşar mısın?"[329] diyerek Melike'ye evlenme teklif ederken de bu parasızlığını özellikle vurgular.

Tahir, bekâr bir erkek öğrencinin dağınıklığının da ötesinde oldukça savruk ve düzensiz bir kişi olarak karşımıza çıkar. Fakat bu dağınıklığın arasında bile çizim yapmak ve kitap okumaktan zevk aldığı görülen Tahir, kültürlü kimliği ile tanıtılmıştır. Aşk

---

329 S. Burak, *"Gecekondunun Zaferi"*, *Ulus*, No: 10352, 11.11.1950. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgileri esastır.

konusunda Melike'ye sarfettiği felsefî cümleler, onun bu birikimli halini ortaya koyar.

Melike'nin annesiyle telefonda görüşen Tahir'in tutuk ya da kekeme olduğunu da genç kızın annesinden öğreniyoruz.

Tahir'in odası tasvir edilirken kullanılan "çizim çizdiği masa" tabiri genç adamın mimarlık, mühendislik ya da resimle ilgili bir alanda eğitim alıyor olma ihtimalini düşündürmektedir. Fakat hikâyenin hiçbir yerinde bu konu ile ilgili bir açıklama yapılmadığı için, bu düşüncemiz olası bir durumdur.

Burak'ın bu kısa hikâyesinin bir diğer figürü de Melike'nin annesidir. Kızının Tahir'le olan arkadaşlığını bilen ve bunu tasvip etmeyen anne, evladının iyiliğini düşünen bir görünüm çizer. Kızının zengin biriyle evlenince rahat edeceğini zannetmesi yüzünden, Melike'ye Nazmi Bey'in teklifini kabul etmesi için sürekli baskı yapar. Hikâyede sadece kızına telkinlerde bulunmasıyla karşımıza çıkan bu şahıs, zayıf çizilmiş bir figürdür.

Nazmi'yi sadece isim olarak hikâyesine dâhil eden yazar, onun hakkında ayrıntılı bilgi de vermez. Fakat lüks apartman ve otomobili olması ile hikâyenin tezadını oluşturacak önemli bir tiptir.

Burak'ın zengin ve fakir erkek arasında seçim yaptırarak ortaya koyduğu bu tezat, hikâyenin çatısını oluşturmuştur. Üçüncü tekil ağızdan anlatılan hikâyede tanrısal bakış açısı hâkimdir.

Çalışmada geriye dönüş, tasvir ve diyalog yöntemlerinin kullanıldığı görülmektedir. Melike'nin Tahir ile ayrılma sebeplerini ve yaşananları yazar geriye dönüşle verirken, özellikle Tahir'in odasının tasvir edilmesi onun kişiliğini anlamamıza yarayan bir ipucu niteliğindedir. Yine genç kızın yaşadığı yeri tasvirlerle anlatan Burak, diğer hikâyelerinde olduğu gibi burada da bu yöntemi başarıyla kullanmıştır.

Tahir ile Melike ve genç kız ile annesinin konuşmaları da hikâyenin diyalog bölümlerini oluşturur. Bu diyaloglar olayların anlatılması ve okuyucuya kişileri tanıtabilmek adına önem arz etmektedir.

Burak burada da hikâyenin zamanı hakkında hiçbir bilgi vermemiştir. Olayların bir günlük bir zaman dilimi içerisinde ele alındığı hikâye, muhtemelen 1950'li yılları anlatır.

Yazarın diğer hikâyelerinde, içinde bulunduğu zamanı kullanması bizi bu düşünceye sevketmiştir.

Olaylar yoksul bir mahallede geçmektedir. Hikâyede iki tarafında binaların olduğu, insanların akşamları kalabalık gruplar halinde işten eve döndükleri bir yer olarak tanıtılan bu mahalle Melike'nin de yoksulluğunun bir göstergesidir.

Annesinin kızını fakirlikten kurtarmak istemesi, genç kızın da bir ara Nazmi'yi ve servetini düşünmesi mahallenin ve insanların yoksulluğu ile izah edilebilir.

Burak'ın anlatımındaki yalınlık, özellikle tasvirlerinin duruluğu hikâyeyi anlaşılır kılmaktadır. Sıradan bir konunun sıradan cümleler kullanılarak anlatıldığı hikâyede dikkat çeken, yazarın birkaç yerde açıklayıcı bilgiler vermesidir.

Aşk, evlilik ve saadet gibi konularda kendi düşüncelerini Melike'nin ağzından anlatan yazar, kısa bir konferans verir gibi çeşitli nazariyeler öne sürer.

Bu yönüyle de didaktik unsurlar taşıyan hikâye, Sevim Burak'ın konu ve üslûp yönüyle diğerlerine nazaran zayıftır. Aceleye getirilerek hazırlanmış hissi veren bu çalışma, yazarı tarafından da çok değer görmemiştir.

3.4.1.1.7. Beşten Sonra

Sevim Burak'ın ilk dönem hikâyeleri arasında konusunun farklılığı yönüyle en çok dikkati çeken çalışması *"Beşten Sonra"*dır.

Statik bir vak'a akışına sahip olan hikâyede kahraman-anlatıcının bir genç bayanla yakınlaşması, fakat evliliği düşünmediği için aralarındaki ilişkinin bitmesi anlatılmaktadır.

Hikâyenin konusu Selim İleri'nin kaleminden şöyle yansıtılır:

> *"Yanık Saraylar'*dan önce yazılmış bu kırık gönüllü hikâyede, küçük flörtler, kendince aşk özgürlükleri yaratmak isteyen yakışıklı küçük memur, aynı yerde çalışan hanım arkadaşlarına gidiyor; beş çayında çetrefil konuşmalar, flört teklif edilmiş genç hanımın evlilik

hayalleri... Flört de aşk özgürlüğü de evlilik "emel"inin kurbanı oluyor. Bir ayrılık daha! Yakışıklı küçük memurun yürek çöküntüsü:

'ALLAHAISMARLADIK diyorum...' "[330]

Genç adam havanın sıcak olmasının da etkisiyle o gün, kendini çok yorgun hisseder ve çalıştığı devlet dairesinden mesai bitimi çıkar. Saat beş sularında bir büfenin önünde, altı aydan beri görüştüğü kız arkadaşı Rezan ile karşılaşır.

Bir avukatın yanında çalışan bu genç kızla biraz yürürler. Aynı istikamette ilerlediklerini gören delikanlı, genç bayanı evine davet eder. Rezan'ın kabul etmesi üzerine birlikte, gencin evine giderler.

Evdeki dağınıklığa dikkat eden Rezan, evi toparladıktan sonra çay demler. Fakat zaman ilerledikçe iki gencin yakınlaşması artar ve birlikte olurlar.

Bu sırada Rezan genç adamdan tarağını kendisine hediye etmesini ister. Fakat olumsuz cevap alınca bunu farklı manalarda algılar. Gencin kendisini sevmediği, onunla evlenmek istemediği gibi yorumlar yapan genç kız, duyduğu sözlerle iyice şaşırır.

Delikanlı olaya daha duygusal bakmaktadır. İlişkilerde iki tarafın da birbirinin hürriyetine saygı duyması gerektiğini, oluşturulacak herhangi bir bağın aşklarına zarar vereceğini ve durumun sevmek, evlenmek gibi mantık çerçevesinde bir sırayı izlememesinin uygun olacağını belirtir. Son olarak da Rezan'la arada sırada bu şekilde görüşmelerinin gerektiğini anlatır.

Bu sözler karşısında oldukça öfkelenen Rezan, genç adamı orada bırakarak bir daha görüşmemek üzere ayrılır. Delikanlı ise sadece teşekkür eder.

İki gencin aşk ve evlilik konusundaki farklı düşünceleri üzerine temellendirilen hikâyede yazar, sevginin değişik şekillerini göstermeye çalışır. Duyguların karşısına mantığı çıkaran Burak, burada duyguyu genç adama, mantığı genç kıza pay eder.

Bu paylaşımda ortaya çıkan sonuç, aynı zamanda hikâyenin de mesajını oluşturur. İnsanların bazı konulardaki düşünceleri

---

330 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 173.

birbirinden farklı olabilir. Evlilik gibi ciddî bir müessese için adım atan gençlerin, bu fikir farklılıklarını iyi anlamaları ve acele karar vermemeleri gerekmektedir.

Olayların duygu tarafında olan genç, merkezî figürdür. Hikâyenin hemen başında şefin sicil memurunu azarladığı bir çalışma ortamı anlatılır. Delikanlı da burada çalışan ve olaylara kendi kendine sinirlenen bir memurdur. Gencin Rezan'ı anlatırken: "Bir avukatın yanında çalıştığı için bizim odadaki kızlardan daha akıllı idi"[331] demesi, onunla konuşurlarken izale'i şüyû (mal paylaşımı) davasından bahsetmeleri ve delikanlının çalıştığı yerdeki sicil memuru gibi ipuçlarından bu gencin işinin tapu dairesinde olduğu düşünülebilir.

Devlet memuru olan gencin aldığı maaşın az olduğunu ve aybaşına kadar zor yeteceğini (s.7) belirtmesi onun içinde bulunduğu şartları gösterir. Bu sıkıntılardan dolayı sevgilisini bira içmeye götüremeyen (s.7) delikanlı, ara sıra sahil gazinolarına gitmektedir.

Maddî sıkıntıda olan gencin evine giden Rezan, onun iyi bir muhitte ve evde oturduğunu (s.7) söyler. Bu durum da memurun maaşının büyük kısmının eve gittiğini ve parasal sıkıntının sebebini açıklar.

Evin ve muhitin güzel olmasına rağmen burada tek başına yaşayan delikanlı, oldukça dağınık biridir. Evin her tarafına atılmış tabaklar, sabun parçaları, boş bir kova (s.7) bu durumu netleştirir.

Gencin, hikâyede en belirgin özelliği kadınlar konusundaki farklı düşünceleridir. Karşısındaki bir kadının yalvarmasına tahammül edemez. Kadın onun için sadece âşık olunacak bir varlıktır. Bir genç bayanın bakışı için hayatını fedaya hazır budalalardan değildir. Zira o, sevmek ve sevilmek egoizminin bu budalalarda bulunabileceğini düşünür (s.7). Aslında delikanlının asıl tutumu özgürlüğüne yöneliktir. Kendisinin ve başkasının hürriyetine oldukça önem veren delikanlı bunu evlilik gibi bir bağın bozacağını zannetmektedir. Ona göre önemli olan sevmek ve

331 S. Burak, *"Beşten Sonra"*, s. 7.

âşık olmaktır. Ve bu duygular sadece kişilere aittir. Bunları evliliğe alet etmek yanlıştır (s.7).

Hikâyede karşımıza bu fikirlerle çıkan genç, aslında farklı düşündüğünün ve hiç kimsenin böyle bir durumu kabul etmeyeceğinin farkındadır. Türk toplumunun geleneklerine aykırı olan bu düşünce sistemi Batı'nın dengeleri içerisinde kabul görebilir fakat Türk bir genç bayan için elbette kabul edilemez.

"Ben, kalbimle hareket eden, modası geçmiş ve klasik bir erkektim." (s.7) diyen delikanlının bu cümleleriyle yazar yine bir zıtlığı vurgular. Aslında o dönem için, evliliği istemeyen birinin klasik bir erkek olması düşünülemez. Aksine bu tutum toplumun yapısına aykırıdır. Gayrimeşru bir birliktelik yaşamanın klasik, evliliğin ise sıra dışı gibi gösterilmesi, dönemi adına hikâyeye yansıtılan umulmadık bir tezattır.

"Erkeklerle geçirecek vakti olmadığını, hele benim gibi mariz, kara düşünceli bir aşk budalası ile çürütecek ömrü olmadığını benimse hayatımın sonuna kadar yalnız yaşamaya mahkûm olduğumu hapishanelerde benden ümitli insanlar yaşadığını söyledi." (s.7) ifadeleriyle Rezan tarafından mariz ve aşk budalası olarak nitelendirilen delikanlının düşünce tarzı, genç kız tarafından da onaylanamaz.

Rezan gence veda edip çıkarken onun teşekkür etmesi, genç kızın delikanlıyı terk edip, ona özgürlüğünü geri vermesiyle izah edilebilir. Bu tutumuyla da hürriyetine çok bağlı olan gencin evliliğe uzaklığı dikkat çeker.

"Ağırbaşlı, temkinli kimse"[332] anlamına gelen Rezan hikâyenin bu temkinli kişisi için seçilebilecek en uygun isimdir.

Bir avukatın yanında çalışan Rezan hikâyede akıllı olmasıyla ön plana çıkarılır. "Saçlarını iyi taradığı için hoşuma gidiyordu." (s.7) cümlelerinden bu genç kızın bakımlı bir tip olduğu düşünülebilir.

Delikanlı onu evine davet ettiği zaman Rezan'ın bunu çok tereddüt etmeden kabul etmesi, gencin yalnız yaşadığını bilmesine rağmen onun evine gitmesi, bu genç bayanın rahat bir yapıda

---

332 F. Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, s. 1068.

olduğunu göstermektedir. Özellikle eve gittikten sonra yaşananlar düşüncemizi destekler niteliktedir.

Rezan ne kadar rahat olursa olsun o da her genç kız gibi mutlaka evlenmeyi istemektedir. Karşısındaki insanın bu duruma sıcak bakmamasına öfkelenmesi de evlenmeyi düşünmeyen delikanlıya olan tavrıdır.

Hikâyenin başından itibaren güzel elbiseleri ve yumuşak başlılığı (s.7) ile dikkat çeken genç kızı birden gerginleştiren bu durum onun hayata ve erkeklere olan bakış açısını da netleştirir.

O, kafası ile hareket eden bir kadındır. Sıhhatli ve sağlam bir adamla evlenip çocuk doğurmak tek arzusudur. Delikanlının evine gelmesi, ona yakınlık göstermesi de bu sebepledir. Aşk fikrini lüks bir düşünce, evlenmeyi de bir ihtiyaç olarak (s.7) gören Rezan, erkeklere hep bu açıdan bakmıştır.

Hikâyenin bel kemiğini oluşturan iki önemli figürün dışında, çok fonksiyonu olmamakla beraber delikanlının işyerini anlamamıza yarayan birkaç kişi daha göze çarpmaktadır.

Bunlardan şef, dairenin idaresinden sorumludur ve kayıt defterindeki bir isim yanlışlığından dolayı sicil memurunu azarlarken karşımıza çıkar.

Şef hakkında ayrıntılı bilgi verilmezken azarladığı sicil memuru üzerinde biraz daha fazla durulur. Ufak tefek bir adam olan bu memur, iyi niyetli ve terbiyeli olmasıyla dikkati çeker. Zira memur, şefin hareketlerinden dolayı kendisini kışkırtmak isteyen başkâtibe pirim vermez. Sözlerini duymazdan gelerek işini yapmaya devam eder.

Hikâyenin başında azarlanırken gördüğümüz bu sicil memuru özgürlüğü elinden alınmış bir figür olarak da önem arzeder. Şefin karşısında konuşamayan, hakkını savunamayan bu zayıf kişilik, genç adamın evlenerek düşmekten korktuğu hâle benzer. Delikanlıya göre evlenirse, sanki kendisi sicil memuru; eşi de şef olacaktır.

Bu iş yerinde çalışan üçüncü kişi de sicil memurunu "Sizin gibi tecrübeli bir memura" (s.7) diye başlayan ve "ben sizin yerinizde olsam" (s.7) yollu cümlelerle kışkırtmaya çalışan başkâtip-

tir. Bu hareketinden yangına körükle giden biri olduğunu anladığımız başkâtip, hikâyenin başka bir yerinde karşımıza çıkmaz.

Hikâyede son olarak yer alan kişi Rezan'ın yolda rastladığı bir kadındır. Delikanlının: "Sahte tavırlı bir kadın" (s.7) yorumunu yaptığı bu bayan Rezan'ın komşusudur.

Olayların birinci tekil ağızdan anlatıldığı hikâyede tekil bakış açısı hâkimdir. Kahraman-anlatıcı olarak gördüğümüz delikanlı yaşadığı olayları nakleder.

Diyalog tekniği ile olayların anlatılmaya çalışıldığı hikâyede, konuşmalar Rezan ile delikanlı arasında yaşanmaktadır. Birbirlerine karşı olan hislerini ve aşk ile evlilik hakkındaki fikirlerini bu diyaloglardan takip etmek mümkündür. Tasvirlerin ağırlıkta olmaması, diyaloglarla karakterlerin tanıtılmasını gerektirmiş, bu sebeple konuşmalarda kişilerin özelliklerine de yer verilmiştir.

Teknik yönü, yazarın diğer hikâyelerine nispetle biraz daha zayıf olan bu hikâyede zaman unsuru tam olarak açıklanmamıştır. Hikâyenin ismi bu konuda verilmiş bir ipucudur. Asıl olarak saat *"Beşten Sonra"* delikanlının yaşadığı olayların anlatıldığı çalışma, yaklaşık olarak bir günlük bir zaman dilimini içerir. Delikanlının gün boyu dairede çalışması ve orada yaşanan bir olayla başlayan hikâye, gece yarısı Rezan'ın evden ayrılmasıyla sona erer.

Bir günlük zamanı işleyen hikâyede birden fazla mekân bulunmaktadır. İlk olarak bir hanın içindeki resmî bir dairede olaylar başlar. Burası hakkında ayrıntılı bir bilgi yoktur. Daha sonra Hacıbekir adlı bir büfe karşımıza çıkar. Burası ekmek arası bir şeylerin satıldığı ucuz bir büfedir (s.7). Rezan'la burada karşılaşan delikanlının, onu, evine götürmesiyle asıl mekân ortaya çıkar.

Gencin evi Rezan'ın ifadelerinden anladığımız kadarıyla Maçka'ya yakın bir yokuştadır (s.7). Genç kıza göre delikanlının oturduğu muhit çok güzeldir. Fakat gencin evi yalnız yaşadığı için oldukça dağınıktır. Zaten fazla eşyanın bulunmadığı bu evde bulunan birkaç parça eşya da oraya buraya atılarak dağıtılmıştır.

Yazarın hikâyesinde kullandığı Beşiktaş ve Maçka gerçekte de zengin muhitlerdir. Bu semtlerde yaşayan insanlar da döne-

min modasını takip eden, Batı'daki gelişmelerden haberdar olan kişilerdir. Bu bağlamda, evlilik konusunda modern bir düşünce tarzına sahip olan delikanlının, yazar tarafından bu semtte oturtulması uygun bulunmuş olabilir.

Sevim Burak'ın ilk dönem hikâyelerinin arasında dil yönüyle en ağırı *"Beşten Sonra"*dır. "Mükâleme, fecaat, münasip, ihtizaz, izaleyişüyû, hüsnüniyet, feragat" (s.7) gibi kelimelerin sıkça yer aldığı hikâyedeki bu Arapça, Farsça ifadeler dili ağırlaştırmakta ve anlatımı sekteye uğratmaktadır. Klasik Burak üslûbu kısmen -ilk dönem için- burada da görülmektedir. Özellikle ruhsal halleri oldukça başarılı bir şekilde anlatan yazar, farklı bir konu denemekle de dikkati çekmektedir.

Topluma ve geleneklere aykırı bir tezatlıkla oluşturulan *"Beşten Sonra"* yazarın ilk dönem hikâyelerinin -bizim tespit edebildiğimiz- sonuncusudur. Bu hikâyeden sonra konu ve üslûbunu değiştiren Burak, *"Beşten Sonra"*nın konusu ile de olgunluk dönemi ürünlerinin sinyallerini vermiştir. Bu bağlamda, hikâye, dil ve üslûbuyla olmasa da konusuyla Burak tarzı öykülere yakındır denilebilir.

3.4.1.2. Olgunluk Dönemi Öyküleri

Cumhuriyet dönemi edebiyatının, kendine özgü tarzı ile dikkat çeken yazarı Sevim Burak'ın olgunluk dönemi öyküleri, 1965'te yayımlanan *Yanık Saraylar* adlı kitabı ile başlamaktadır. Yazarın bu döneme ait öykülerini çalışmamızın "Eserleri" bölümünün "Öyküleri" alt başlığında vermiştik. Burada yazarın, belirttiğimiz bu öykülerini yayımlanış sırasını esas alarak çeşitli açılardan incelemeye çalışacağız.

3.4.1.2.1. Konu ve Vak'a

Sevim Burak Cumhuriyet dönemi öyküsüne farklı konular getirmesiyle önem arzetmektedir. Yabancılaşmanın birey üzerindeki izdüşümünü ve kişilerin ruh dünyalarına doğru yaptıkları yolculuğu ele alan yazar, bunu dış dünyadan koparak yapar.

Burak öykülerinde, iyi şeyler umarak engin bir dirençle yaşamaya çalışan ve ardından umutsuzluğa düşerek çözümsüzlüğe

mahkûm olan bireylerin trajedilerini anlatmış, çılgınca düşünce biçimleriyle insan bilincini anlamaya ve anlatmaya çalışmıştır.

Yaşamın trajik yanı ile öykülerinde ölüm, intihar, deniz, gemi, evlilik, aşk gibi konuları işleyen yazarın öykülerinin temelinde kadın vardır.

1950'li yıllardan itibaren öyküye birey olarak dâhil olan kadın imgesi Burak'ın eserlerine kendine özgü sorunları, toplumun değişik kesimlerindeki yaşam serüveniyle yansır. Yazar öykülerinin konusu hakkında şu açıklamaları yapar:

> "Ben de kendimi anlatıyorum hikâyelerimde, başka kılıklara girerek, bütün özlemlerimi harekete getirerek, ne olduğumu, ne olacağımı kestirmeye çalışarak, evhamlarımı, korkularımı körükleyerek, yangına koşarcasına."[333]

Sevim Burak'ın hayatı ve çevresiyle özdeşleştirdiği bu öykü dünyası dostları tarafından da doğrulanır. Özellikle Doğan Hızlan "Sevim Burak'ın metnini tanımak için kendini tanımak gerekir." derken "Çünkü bu yazılanlar doğrudan doğruya Sevim Burak'ın bir edebiyat kurgusunun ürünleri değil, Sevim Burak'ın anılarının, yaşadıklarının anlatılması, bütün o Musevi dünyası, bütün o Kuzguncuk, Boğaz dünyası. Çünkü Sevim Burak'ı anlamak için Türkiye'deki levanten hayatları anlamak lazım. Onu anladığınızda, ona bilerek yaklaştığınızda Sevim Burak daha iyi ortaya çıkıyor. Yanık Saraylar çok birebir tanıklığın içinden gelme."[334] cümleleri ile âdeta onu hayatıyla bütünleştirir. Bu sözler, yakın bir dostun arkadaşını anlayabilmesinin önemli bir örneğidir.

Yazarın kendisiyle bütünleştirdiği öykülerinde ele aldığı konular aşağıdaki gibi tespit edilebilir.

Sedef Kakmalı Ev, yazarın olgunluk dönemi öykülerinin ilkidir. Öykü, genç bir kız iken Ziya Bey ile zorla evlendirilen Nurperi Hanım'ın çilelerini anlatmaktadır. Fakat burada vurgulanan, kadının eve hapsedilmişliğidir. Ve asıl trajik olan bu mahkûmiyet hayatında bile erkeğin hâkim oluşudur.

---

333 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 257.

334 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

Olayların temelde statik bir kurguyla ele alındığı öyküde, Nurperi Hanım'ın hayalleri, sanrıları ile vak'a yer yer hareketli bir hâl almıştır. Nurperi Hanım ile Ziya Bey'in ilintisinin belirsizliğe bürünmüş oluşu da vak'adaki durgunluğun sebeplerinden biri olarak düşünülebilir.

Pencere'de Burak, öykü kahramanını başlangıçta, karşı apartmandaki kadının yerine koyarak bir ölüm kurgusuna girişir. Önceleri bu kadın ile öykünün kahramanı arasında kurulan bu özdeşim, sonradan dışarıdan katılan bazı unsurlarla genişler. Olaya kadının babası ve yaşadıkları da dâhil olur. Sonunda kurgulardan arınan öykü, gerçeğin katı zeminine iner ve öykü kahramanı başkası üzerinden hayal ettiği sona uğrar.

Bir pencereden bakış ile başlayan öykü yine aynı pencerede son bulur. Bu son buluş Ömer Lekesiz'e göre şöyle şekillenmiştir:

> "'*Pencere*' adı üstünde, pencerelerden görülenlerin kaydını içeren bir öykü. Konu denilen şey bu öyküde basitin de basiti. Anlatıcı (büyük bir ihtimalle yazarın kendisi) pencerelerden bakıyor. Karşısında intihar etme-etmeme düşüncesi arasında bocalayan bir kadın. Bakan ve görülen, (görünen ve gören) karşılıklı bir sessiz (zihni de denilebilir) diyalog içindeler. At kendini, atmam. Sen at, ben atayım sen de at, sen at önce ben atarım... Dışarıdan müdahale ediyorlar, kadın intihar edemiyor. İntihar edemeyenin tasasıyla birlikte, onun yarım bıraktığı eylemi tamamlamak anlatıcıya düşüyor."[335]

Merkezî figür ile karşı apartmandaki kadının iç sesleriyle yaptıkları konuşmalardan oluşan öykü, bu bağlamda vak'a olarak statiktir. Olaylara tempo kazandıran iki bölüm vardır. Biri karşı apartmandaki kadının intihar teşebbüsü, diğeri ise kahramanın bunu zihninde gerçekleştirişidir.

Yanık Saraylar, "toplumun yenilen bir parçasını anlatıyor, son günlerini yaşayan konak hayatını ve bu hayatın patetik insan kalıntılarını yansıtıyor."[336]

Yazar bu öyküsü ile aslında bir soy ağacı çıkarma çabası içine girmiştir. Ana kahraman "20 yılın daktilosu" kendine soylu bir geçmiş kurmak için, Tevrat'tan bir efsane ile doğar ve Fulya Tey-

---

335 Ö. Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, s. 523.

336 M. Belge, "*Yanık Saraylar, Dergiler*", s. 324.

ze'nin onu bulup bir konakta yaşattığını fakat sonunda bu konağın yandığını hayal eder.

Bu hayaller ile avunan daktilo kızın nezdinde çöken bir zümrenin artıklarının, onların iç karmaşa ve bireysel çözümsüzlüklerinin anlatıldığı öyküde, gerçekteki bir yıkıntı, düşsel yaşamda hazırlanır.

Azınlıkların, müzmin yalnızların, umutsuzlukların, hayatın işleyişinin ritüelleşmesinin konu edinildiği öykü, vak'a bakımından hareketli unsurlar barındırmaktadır. Daktilo kızın doğumu, yaşayışı, konaklarının yanışı hayallense de bu durum öyküye tempo kazandırmıştır. Ayrıca bu yaşlı kızın iş mektupları, mukaveleler, senetler arasında geçen hayatı da öykünün ritmik unsurlarındandır.

Büyük Kuş'ta Burak, bir kadının günahının diyetini ödemesi anlatılmıştır. Genç kadın kendisini başka erkeklere para karşılığı gönderen kocasını öldürür. Bu cinayetin ardından önüne gelen herkesle birlikte olan kadın, son olarak birlikte olduğu sevgilisi Kent ya da toplum tarafından öldürülür.

Geriye dönüşlerle, hayallerle kurgulanan öykü başlarda oldukça durgun bir seyir takip etmektedir. Fakat genç kadının hayatına yeni birinin girmesi, olaylara hareket unsuru kazandırmıştır.

Ah Ya'Rab Yehova'da, bir doğumun etrafında gelişen ve engellenemez bir öfke ile büyüyen, sonucu ölüme varan olaylar işlenir. Temelinde bu konu bulunsa da öykü yazara göre Kuzguncuk'un tarihidir. Bu konuda Burak şunları belirtir:

> "Hatırlarsan, Benim Yanık Saraylar kitabımda Kuzguncuk'taki bütün Yahudilerin ad'ları tekrarlanarak Kuzguncuğun elli altmış yıllık tarihi canlandırılıyordu o hikâyede AH YA RAB YEHOVA idi adı."[337]

Bir Yahudi kızı olan Zembul Allahanati evinden kaçarak, Müslüman biri olan Bilâl Bey ile nikâhsız bir şekilde karı-koca hayatı yaşar. Bu birliktelikten bir çocuğu olan çiftin gazap Tanrısı

---

337 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 109.

Yehova'nın öfkesinin kurbanı olarak yanmalarının anlatıldığı öykünün temelinde bir cezalandırma imgesi vardır.[338]

Nitekim bu ceza Zembul'la birlikte Bilâl Bey'e de verilir. Çünkü genç adam yanarak ölmese de zaten topuğundan içeri girerek, kalbine doğru yürüyen iğne yüzünden ölecektir.

Olayların oldukça tempolu kurgulandığı öyküde, sürekli bir hareket hâkimdir. Bilâl Bey'in planları, günlükleri, Zembul'un kaygıları, yaşanan yangın olayları, öyküyü ritmik bir hale getirmiştir.

Ölüm Saati, yazarın *Yanık Saraylar* adlı kitabının ilk baskısında *"İki Şarkı"* adıyla yer alır. Öykü, eserin ikinci basımından itibaren bu ismi almıştır.

Öyküde yazar kalp rahatsızlığından dolayı ölüme yakın oluşuyla kendini anlatmaktadır. Sürekli saati sorarak ölüme ne kadar kaldığını anlamaya çalışan bir kadının çizildiği öyküde, bu kadının kendisi olduğunu yazar şu cümlelerle açıklar:

> "Ölümümün yüzlerce biçimini bulmuşumdur. Bunun en ilginç örneği olarak "İKİ ŞARKI" hikâyesini gösterebilirim."[339]

Yazarın şiirsel bir üslûpla kaleme aldığı bu öykünün, statik görülebilecek vak'ası saati sorarak yapılan tekrarlarla hareket kazanmıştır. Bir genç kadının ruhsal çatışmalarının oldukça ritmik ele alındığı öykü, bu bağlamda, vak'ası yönüyle hareketlidir, denilebilir.

Afrika Dansı, yazarın, sonu umutla biten tek öyküsüdür. İçerisinde Faulkner, Samuel Beckett gibi yazarlar ile Afrika unsurlarını barındıran öykü yine yazarın kendini anlattığı çalışmalarından biridir.

---

338 *"Ah Ya'Rab Yehova"* öyküsünün konusu hakkında farklı fikirler ileri sürenler de olmuştur. A. Sülüklüpaşalar "Dış dünyanın Bilâl bey üzerine etkisi"ni öykünün bir ikinci konusu olarak tespit etmiştir. Bu cümle için bk. A. Sülüklüpaşalar, *"Yanık Saraylar",* s. 71. Fakat, çalışmamızın "figürler" bölümünde de ele alacağımız gibi Bilâl Bey içindeki düşmanlıkları çevresine yansıtan ve bu sebeple kendini dış dünyadan soyutlayan biridir. Bu soyutlanmışlığı genç adamın dış dünya ile bağını azaltması, onun çevre ile çatışması şeklinde karşımıza çıkar. Bu yüzden tespit edilen bu ikinci konunun "çevre ile birey çatışması" olarak verilebileceği kanaatindeyiz.

339 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular",* s. 258.

Yaşamın anlamının dışa açılmak, insanların arasına karışmak olarak belirlendiği öyküde hayatı boyunca umutsuz aşklar, düşüşler, yalnızlıklar, umutsuzluklar yaşayan bir kadının Afrika'da ve Türkiye'de, hastanelerdeki ölüm kalım savaşı anlatılmıştır.

Sonuç olarak herşeye rağmen hayatın ve yaşamanın olumlu hale getirildiği öyküde, insan ve makine kavramları çeşitli yönleriyle birbirleriyle özdeşleştirilmiştir. Her ikisi de hem konuşur, hem sessiz kalabilir; hem yönetir, hem yönetilebilir ve her ikisi de aynı zamanda hem etkendir, hem de edilgen.

Hastanenin gerçeklik düzleminde, Afrika'nın ise hayal unsurlarıyla ele alındığı öyküde vak'a ilk bakışta statiktir. Fakat olaylara çeşitli yazarların girmesi, kahramanın Afrika'da yaşadıklarını hayal etmesi durgun vak'ayı hareketlendiren unsurlardır. Bu bağlamda öykü hareketli bir kurgu ile düzenlenmiştir, denilebilir.

Osmanlı Bankası, Sevim Burak'ın öykülerinin vazgeçilmez konularından olan kederi işler. Sanki bu öyküde keder, yazarın annesi üzerinden çizilir.

*"Osmanlı Bankası"*nda yazar, aslında babaannesine ait olan bir entariyi anneannesininmiş gibi gösterip, onunla Yahudilere karşı olanlara âdeta savaş açar. Öykünün devamında ise bir adamın denizde boğulmaktan kurtarılışı anlatılır. Burada günahkâr olarak nitelendirilen bu adamın geçmiş ile an arasındaki sıkışmışlığına vurgu yapılır.

Yazarın bu öyküsü de diğerleri gibi hayallerle, geçmişle an arasındaki geliş-gidişlerle örülüdür. Bu bağlamda vak'ası oldukça hareketli olan öykü, zaman yönüyle de karmaşık bir şekilde kurgulanmıştır.

On Altıncı Vay, S. Burak'ın denizci olan büyükbabasının hatırasına yazılmış bir öyküdür, denilebilir. Baba ve dedesinin kaptan olması sebebiyle denize ve gemilere çok meraklı olan yazarın bu konuyu içeren öykülerinden biridir.

Burada diğerlerinden farklı olarak deniz olumsuzlanır. Çünkü bu defa deniz, büyükbabasını yutan bir canavar görünümündedir.

"On Altıncı Vay" bir deniz kazasının hatırlanmasıdır. Kahramanın büyükbabasının kaptanı olduğu gemi, bir kaza sonucu sulara gömülür ve torun yıllar sonra bunu anımsayarak anlatır.

Vak'asını hareketli bulduğumuz öykünün temposunu Yahudi büyükanne ve büyükbabanın aşkları, dalgaların ritmi ve her dalganın ölümü çağıran bir unsur oluşu sağlamaktadır.

Tavuskuşları ve Kartallar, yazarın yine farklı üslûbunun en yoğun hissedildiği öykülerinden birisidir. Öykü erkek gibi nitelenen kartallar ile kadın olarak görülen tavuskuşlarının macerasının anlatıldığı bir çalışmadır.

Araba sevdalısı gençler ile bunlardan nefret eden bir kadının çatışması ile başlayan öykü, kadının eski zamanlarını, çeşitli fotoğraflara bakarak anımsamasıyla devam eder. Foto Süreyya ve Foto Febüs'te çekilen bu resimler genelde nişan ve nikâh resimleridir ve buradaki erkekler birer kartal, kadınlar ise tavuskuşudur.

Yaşlı bir kadının zamane gençlerine olan öfkesi ve geçmişiyle avunmaya çalışmasının anlatıldığı öykü, vak'a olarak yer yer statiktir. Kadının resimlerdeki olayları hatırladığı bölümler vak'ayı durağanlaştırırken, araba merakı olan gençlerin hayatları, çiftlerin resim çektirirken çizilen halleri öyküyü hareketlendirmektedir.

Ekilenler'de olaylar bir mektupla anlatılır. Öykü, aslında yazarın bir arkadaşının kendisine yazdığı mektupla ortaya çıkmıştır.[340] Bu sebeple anlatılanlar yazarın hayatıyla ilgilidir.

Yeni evlenen bir çiftin nikâhtan hemen sonra planladıkları şekilde arkadaşlarını atlatarak, balayına çıkmalarının anlatıldığı öyküye, hitap cümlesiyle başlanılması onu, tam bir mektup metni haline sokmuştur.

Bir nikâh sonrası arabalarla yaşanan hızlı bir kovalamacanın anlatılması, öykünün vak'asını oldukça hareketli hale getirmiştir.

---

340 Bu öykünün, bir arkadaşının mektubu olduğunu yazar, oğluna yazdığı mektuplarda şöyle dile getirir: "Nazım'ın karısı (adını şimdi unuttum)nın sana Bodrumdan yazdığı mektup - Deniz'i PEŞLERİNE TAKILANLARI NASIL EKTİKLERİNİ ANLATIYORDU - O mektubu kullandım." Bk. S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 245-246.

Olayların ardı ardına sıralanması ve üslûbun seriliği de vak'ayı dinamikleştiren önemli unsurlardandır.

Yalnızlık'ta yazarın diğer öykülerinde olduğu gibi konak artığı bir kızın yalnızlığı anlatılmaktadır. Fakat bu defa durumun ince bir alayla ele alındığı öyküde, yazarın muzip kıkırdamalarını duyar gibi oluruz.

Genç bir kız, ablasıyla beraber yaşadıkları konaktan taşınmak zorunda kalır. Ablası evlenir, yeni ve rahat bir hayat kurar. Ama genç bayan konak kültüründen kurtulamadığı için bir kız kurusu olarak yaşlanmaya mahkûm edilir.

Yalnızlığın bir kader olmaktan çıkarılıp, bilinçli bir edinime dönüştürüldüğü öyküde vak'a statiktir. Genç kızın karanlık, yalnız ve sırlı dünyası durgun bir seyir içerisinde ele alınmıştır. Fakat ablası ile tartışmaları, yeğenleri ile olan diyaloglarıyla olaylar hareketlendirilmeye çalışılmıştır.

Sır, yazarın "*Yalnızlık*" adlı öyküsünün devamı niteliğindedir. Yine burada öykü, konağından ayrılan ve ablasıyla tartışan bir genç kızla başlar. Öyküde asıl olarak; genç bayanın, hayatındaki düşüş, onu, yalnızlığın dibine doğru sürüklerken, işyerindeki genel müdüre âşık olmasıyla bu sürecin biteceğini sanması ve sonunda hüsrana uğrayarak dibe vurması anlatılmaktadır.

Öyküde, geçmişi simgeleyen genç kız, kendi karşısında yalnızca müdürü, kurum ve kuruluşları yeninin saflarında yer almış bularak tamamen bir çöküntü yaşar.

Öyküde bu iç bunalım statik bir vak'a akışıyla verilmeye çalışılırken, genç bayanın müdürün davetini kabul edip etmeyeceğinin uyandırdığı merak duygusu da vak'ayı dinamikleştirmektedir.

Mut, yazarın sosyal konuları en fazla bünyesinde barındıran öykülerinden biridir. "Mutlu" kelimesinin kısaltılmasıyla oluşturulan "*Mut*", öykünün ismini oluşturmakla birlikte, verdiği mesajla da dikkati çeker.

Bir vakitler ülkemiz insanının sorabildiği "Mutlu musun?" sorusunun genç nesil tarafından tüketilerek "Mut"a kadar düşmesinin anlatıldığı öyküde, ciddî bir kuşak çatışmasına vurgu yapılmaktadır.

Bir ordu gibi, babaannelerden kalan gelenekleri çiğneyerek, gül bahçeli evler yerine apartmanlar dikerek gelen, taklitçi bu genç nesle karşı mücadele ederken, sonunda pes eden yaşlı bir kadının trajedisinin anlatıldığı öykü, içerdiği çatışma unsurlarıyla dikkat çekmektedir.

Gençlerin askerlere benzetilerek, onlar gibi yürütüldüğü öyküde, vak'a oldukça dinamik verilmiştir. Rap rap seslerinin âdeta kulaklarımıza kadar gelebildiği kurgu oldukça hareketli oluşturulmuştur.

Palyaço Ruşen, Burak'ın yıllar boyu taslağını hazırladığı fakat bir türlü tamamlayamadığı romanı *Ford Mach I*'dan çıkarılmış bir öyküdür. Yazar romanını oluşturma aşamasında, eserin çeşitli bölümlerinden öyküler üretmiştir. Bu da onlardan biridir.

Palyaço Ruşen'in geceleri çalıştığı sirkte yaşadıklarının ve gündüzleri Bağdat caddesinde takip ettiği yarışların anlatıldığı öyküde Ford Mach I adlı araba ön plana çıkarılır. Palyaço Ruşen, Ford Mach I'ın sürücüsünü görmek için ne kadar mücadele etse de bir türlü göremez. Kendi yoksulluğu içinde bu arabayı, zenginliğin bir simgesi olarak gören Ruşen, en sonunda infilak eden bir arabanın içinde yaralanır.

Yazarın sembolik olarak kurguladığı öyküde vak'a dinamiktir. Özellikle arabaların yarıştıkları bölüm, öyküyü hareketli hale getirmiştir.

Kırtla Avcı'da masalsı unsurlara öykünülerek modern bir kurt masalı anlatılmış gibidir. Hayvanların ve insanların günümüzde yer değiştirmesinin anlatılmaya çalışıldığı öyküde, bir avcının kurt ile dost olma çabaları ele alınmıştır.

İhtiyar bir kurdun avcıyı ısırmasına rağmen avcının onunla dertleşmek ve bir dostluk kurmak istemesi ve en sonunda bunu başaramayarak, oradan ayrılmasının anlatıldığı öykü, doğaüstü olaylara yer vermesiyle dikkati çeker.

Avcı ile kurdun karşılıklı konuşmalarıyla şekillenen öykü vak'a bakımından statiktir. Olayların zaman zaman dinamikleştiği görülse de bu durum vak'ayı durgunluktan kurtaramaz.

Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye, Sevim Burak'ın edebiyatımıza yarı alaylı, yarı hüzünlü baktığı, kısmen tutumları, duruşları eleştirdiği öyküsüdür.

Bir rejisör olan genç adamın taksiye binmesi, yol boyu parası için nişanlandığı kızı hayal etmesi ve şoförün arabayı bir dağ başına götürüp, orada bu gençten torununun hesabını sormak istemesinin anlatıldığı öykü, konusunun sıradanlığı ile dikkati çeker.

Yazarın öyküye verdiği isim de bu düşüncenin ürünüdür. Edebiyatımızda basit konularla ve basit üslûplarla sadece para kazanmak kaygısıyla öyküler yazıldığına vurgu yapan Burak, bu öyküsüyle de ince bir alay örneği sergilemiştir.

Vak'anın düşüncelerle statik bir şekilde kurgulanması, taksi şoförünün silah çekmesiyle ritmik bir hâl kazanır. Bu bağlamda öykü, statik olmasının yanı sıra yer yer dinamik unsurlar da barındırmaktadır, denilebilir.

Dünyanın En Meşhur Kulesi, Sevim Burak'ın öykü kitaplarında yer almaz. Öykü 1966 yılında *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanmıştır.

Öyküde, ayağı aksak bir ihtiyarın yalnızlıklar içindeki hayatı ve bu trajik hayatına ortak olan bir kuşu arkadaş edinmesi anlatılmıştır.

Yine burada da ihtiyar adam yazarın diğer kahramanları gibi ölüme mahkûm edilir. Ve kaçınılmaz olan bu son, ihtiyara intihar yoluyla gelir.

Öyküde olaylar çok durgun bir seyir izlerken vak'a oldukça statiktir. İhtiyarın yalnızlıklarla örülü dünyasına, okuru adım adım yaklaştıran yazar, bu sessiz ruhu, durgun vak'a akışıyla da pekiştirmiştir.

Sevim Burak'ın yukarıda tespit etmeye çalıştığımız gibi, öyküleri çok sesli bir musikiyi andırmaktadır. Bireysel yıkıntıların, iç ile dış çatışmasının, eski ve yeni kavgasının, meydan savaşlarının, kılıç artıklarının, derin ve yaralı bir çocukluğun alkolde çare arayan kadınların, acımasız erkeklerin, kendini boşluğa bırakarak kurtuluşa eren zavallıların anlatıldığı bu öyküleri, her okur kendi çağrışımlarına göre kurgulayabilmektedir.

Bu kurgulama süreci aslında bir legonun parçaları gibidir. Ayrı özellikleri olan bu parçalar Sevim Burak tarafından birleştirilince bir bütün oluşturur. "Sevim Burak'ın bir bütün içinde farklılığı var. Bazı yazarlar başladığından itibaren bir dünya kurmuşlar. Sonra o dünyanın değişik değişik parçalarını anlatıyorlar. Yani bu bir zümrüt ü anka, fönüs gibi dünya kuruluyor, batıyor. Ama Sevim yarattığında da o dünya yine aynı dünya. Sevim Burak farklı dünyalarda yaşayan bir kadın değil. Farklı dünyalara, her gün değişen dünyalara tahammül edecek bir ruh hali değil."[341] Bu sebeple genel olarak yazarın yapmaya çalıştığı şey farklı gibi görünen parçalarla yine aynı dünyayı kurmaktır.

Bu bakımdan, yazarın öykülerinde asıl vurgulanan, talan edilmiş, kundaklanmış bir tarihtir. Çalışmalarının hemen hemen hepsinde geçmişten bir karakter çıkarıveren Burak, âdeta metinlerine girmesi için geçmişten bir ruh çağırır. Amacı geçmişi yeniden konuşmak, gerekiyorsa hesaplaşmak, ödenmesi gereken bir bedel varsa onu ödemektir. Bu tarih bilinci ile kalemi eline alan yazar, kimi zaman bilincinin sayıklamalarına yetişemeyerek cümleleri kırar, parçalar, dağıtır. Fakat hepsi mukaddes bir hesaplaşma içindir.

Burak bu hesaplaşmanın sonunda da çoğunlukla ceza olarak ölümü tercih eder. Belki bu cezanın seçilmesi yazarın, kendisinin de ölüme mahkûm olduğunu bilmesindendir. Özellikle *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünde ölüm bir iğne ile kendini gösterir. Burak bu konuda şu açıklamayı yapar:

> "Bu günlükler tekrarlana tekrarlana hikâyenin sonuna doğru Bilal Bey'in topuğuna batan ve topuğundan kalbine doğru yürüyen bir dikiş iğnesi biçimini alır ve Bilal Beyi öldürür. Burada konu dışı olmakla beraber size kitabın yazarı olarak kendi hayatımızdan bir misal vermek istiyorum çok garip bir tesadüf açık kalp ameliyatı olmak için üç aydır Londra'da bulunuyorum. İster istemez aklıma Bilal Bey'in iğnesi geliyor. Bilal Beyi öldüren iğnenin 7 yıl sonra kendimde tekrar ortaya çıkabileceğini bilseydim bu hikâyeyi belki de yazmazdım diye düşünüyorum. Öte yandan da Bilal Beyin ger-

---

341 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

çeğini yıllardır kendi gerçeğim olarak içimde yaşattığımı bu hikâyeyi yazmanın benim için bir zorunluluk hali olduğunu da anlamış bulunuyorum. Onun için yazı yazmaktan korktuğumu, bu işten kaçındığımı itiraf edeyim. Bir işi bu kadar ciddiye almak benim de hoşuma gitmiyor. Fakat eninde sonunda gene de yazı yazmakla bazı gerçeklere sahip olabiliyorum."[342]

Yazarın öykülerinde ölümü iğne ile getirmesi biraz da iğnenin hayatında önemli bir yer tutmasıyla ilgilidir. Bir dönem terzilik yapan Burak, yazarlık hayatında da iğnelerden uzak kalmamış, bir vakitler kumaş için kullandığı iğneleri, bu dönemde de kâğıtları tutturmak için kullanmıştır.

S. Burak'ın bazı öykülerinde -*"Yanık Saraylar"* gibi- de ölüm ateşle gelir. Âdeta yazarın sanatında ölüm ve yangın bir çağrı gibidir. Bir olarak, bütün olarak öyküyü saran bu iki unsur dikkat çekicidir. Burada yazarın, Selim İleri'ye anlattığı bir şey de oldukça ilginçtir. Yazar, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu yazarken büyük oranda annesi Aysel Kudret Hanım'dan esinlendiğini belirtmiştir.[343] Ve ilginçtir bu romanın sonunda da yangınla gelen bir ölüm söz konusudur.

Bunların dışında *"Pencere"*, *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"* gibi öykülerde intiharla, *"Sedef Kakmalı Ev"*de kendiliğinden, *"Büyük Kuş"*ta cinayetle, *"On Altıncı Vay"*da denizle gelen ölümler işlenirken *"Afrika Dansı"* ve *"Ölüm Saati"*nde de ölümü bekleyiş ele alınmıştır.

Yazarın ölümü bu kadar işlemesi, onun çocukluğuyla izah edilebilir. Burak, bu konuda şunları dile getirir:

"Küçükken evimizin önünde bir Yahudi Mezarlığı vardı. (Hatta evimizin bahçesi zannederlerdi.) Gündüz o bahçede oynardım, fakat geceleri korkardım ve önünden geçerken şarkı söylerdim. Bu, ölüme karşı koruyan bir güçtü beni... Kim bilir belki de yazarlığın ilk tohumlarıydı. Şimdi de yazı yazarak ölüm korkusuna karşı çıkıyorum... Aşağı yukarı bütün hikâyelerimde "Ölüm"le savaştım ve savaşıyorum denilebilir. "Ölüm" bütün hikâyelerimde "Düşman" olarak geçer."[344]

---

342 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 71.

343 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 169.

344 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 71.

Yazarın genelde öykülerinde, özelde *Yanık Saraylar* kitabında ölümü bu kadar işlemesi biraz da ölen bir kültürü anlatma gayretindendir. "Sevim Burak'ın anlattığı da gene bir ölen kültür, ölen insanlar. Ölen kültürün içindeki o insanların yaşaması da doğal değil aslında."[345]

Sevim Burak'ta engellenemez bir tükeniş duygusu vardır. Yazarda bunun yansıması da ölümdür. Onun için bu durum *Yanık Saraylar*'da çok olağan görünür. "Yanık Saraylar'dır bunun adı. Bir daha düzelmeyecek, bir daha yapılmayacak. Her şey tükeniş içinde olan bir yerde insanlar ne olacak? Tabii ki onlar da tükenecek."[346]

Zaman zaman yazarın bu konuları için karamsar denmiştir. Fakat Sevim Burak'ın hayatın yalın gerçeğinden alıp, düş süzgecinden geçirerek oluşturduğu konular için sadece, karamsar yorumunu[347] yapmak bizce yazara yapılacak bir haksızlıktır. Toplumun yenilen bir parçasını anlatan Burak'ın görüşü trajiktir, denilebilir. Hayatı boyunca mutlu olmaya çalışan fakat bunda fazla başarılı olamayan Burak'ın mutsuzluğunu, kahramanlarının trajedisine yansıtması olağan bir durum olarak değerlendirilmelidir.

Burak'ın hayatındaki bu mutlu olma çabası kendi kaleminden şöyle yansımaktadır:

> "Hikâyelerin dışında iyimserlik ve kötümserlik meselesine gelince, hayatta her zaman mutlu olmayı diledim ama her zaman, mutlu olmak için çalıştım diyemem. Çünkü hayata çok yakından bakmak istedim. Bu bakma, tanıma, görme işini, hayatımın her kesiminde, tekrarladım. Sınıfta kalan bir öğrenci gibi ama isteyerek

---

345 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

346 Aynı söyleşi.

347 Sevim Burak'ın eserlerinin konusu hakkında Asım Bezirci ile Murat Belge arasında çeşitli tartışmalar yaşanmıştır. A. Bezirci'nin Burak'ın öykü konularını "miras kavgaları, mutsuz evlilikler, içkici kocalar, evde kalmış kızlar ve karamsarlık üzerine kurulu olarak" tespit etmesi üzerine Belge karşı çıkarak, "Bezirci bu kitapta Yıldız Romanları'nı hatırlatan acıklı evlilik yaşantılarından başka bir şey bulamamış. Üstelik bu yaşantıların gereğince işlenmediği sonucuna varmış." diyerek tepki verir. Ayrıntılı bilgi için bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 141-152; M. Belge, *"Yanık Saraylar, Dergiler"*, s. 322-325.

sınıfta kaldım, sonunda, koskoca bir boşlukta kendimi gördüm. Bir sivrisinek ya da karınca sezgisiyle yeniden varolmuştum. Yalnızdım-sanki, bir kalabalık çekip gitmişti, geride, bir takım uzun konuşmalar-yakarıyı andıran sözler, iç içe bir devinim kalmıştı. Bu devinimin tümü, benim yaşadığım hayattı. Dışından görebilmiştim yaşamımı... Benim için sorun, her türlü yaşama biçiminde, yaşadığımı duymaktı. Canlılığımın özünün sevinç olduğuna inanıyordum. Canlılığım, her zaman iyileştirici bir güçtür, kötülüğü kucaklayabilen bir güçtür, şimdi de... Sorun, benim için, edebiyatçı olmaktan çok, yaşam boyunca, dirimselliğimi, başka bir yüzeyde (kâğıt üstünde) duymak..."[348]

Yazarın bu söyleminden de tespit edilebileceği gibi o, kötülüğü kucaklayan iyileştirici bir gücü eserlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda onun karamsar konuları ele aldığını söylemek yerine hayatın trajedilerini konu edindiğini belirlemek daha doğru olacaktır.

Sonuç olarak Sevim Burak ele aldığı konularla okurlarına âdeta çok sesli bir koro dinlettirmiş gibidir. Kimi zaman korodan bir kadının haykırışlarına bir erkeğin öfkeli sesi eşlik etmiş, kimi zamansa yeni doğan bir çocuğun ninnisi âdeta "levanten bir ağıda" [349]karışmıştır. Ve okurlar bu koronun seslerini birbirinden ayırabilmek için daha uzun yıllar Burak'ı dinlemeye devam edeceklerdir.

---

348 S. Burak, "*Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık*", s. 304.

349 S. İleri, "*Yanık Saraylar Primadonnası*", s. 160.

3.4.1.2.2. Özet

Sedef Kakmalı Ev[350]

Öykünün beş ayrı yerinde "GELDİLER" cümlesi tekrarlanır. Bu sebeple öyküyü beş bölüm halinde ele almak yerinde olacaktır. Bu konuda Burak "Nurperi Hanım, Sedef Kakmalı Ev hikâyesini kapsayan dört bölümlük düşte hep gerçeği bozmuş,"[351] demektedir. Fakat burada yazarın bahsettiği dört bölüm öykünün hayallerle geçen bölümleridir. Bizim belirttiğimiz bir bölüm ise gerçeğe dönüşü göstermesi yönüyle, beşinci bölümü oluşturur.

"GELDİLER" kelimesi rastgele seçilmiş bir ifade değildir. Erkek egemenliği altında yıllarca etkisiz bir öge olan Nurperi Hanım'a ilk defa birileri yönelmiştir. O, bu yönelişte yönelen değil ama yönelinilen olarak bir nesne görünümünü almıştır. Bu ilk kez ona değer verildiğini gösterir.

İlk gelişte, sekiz on kişi karşımıza çıkar. Onları "Ayakları çıplak, erkeklerin önünde çömelen" (s.7) kadınlar takip eder. Bu giriş, bir duruşu simgeler. Anlatıcı, kadınların tarafında durarak safını belirler. Erkeğin ancak arkasından gidebilen kadınların

---

350 *"Sedef Kakmalı Ev"*'in konusu ve özeti hakkında birkaç yorum bulunmaktadır. Bu konuda Asım Bezirci şunları belirtir: "Sedef Kakmalı Ev'in baş kişisi Nurperi Hanım yaşlı, çirkin ama varlıklı bir erkekle evlenmek zorunda kalmıştır. Ziya Bey hem iktidarsız, hem de hastadır. Nurperi Hanım koyu bir mutsuzluk içindedir. Çaresizdir. Kocası ölünce mirasa konarak rahata kavuşacağını umar. Gelgelelim adam bir türlü ölmez. Üstelik, ölünce de akrabaları gelir, evi dörde bölerek alıp götürürler." Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 142.
Sürrealist bir açılımla *"Sedef Kakmalı Ev"*'i kaleme alan Burak'ın bu öyküsü için Bezirci'nin tespit ettiği konu ve özet bizce yetersizdir. Sembolik unsurlarla vak'ayı derinleştiren yazarın öyküsü imgeler çerçevesinde değerlendirilerek ele alınmalıdır.
"Sedef Kakmalı Ev" için Selim İleri'nin yaptığı yorum da dikkat çekicidir. Bezirci'ye katılmayan İleri öykünün konusu hakkında şunları söyler: "Ben *"Sedef Kakmalı Ev"*'i okudukça Ziya Bey'in ölmemiş olduğunu, Nurperi Hanım'ın düşlerinde gerçeği böyle tasarladığını sezemiyorum... Ziya Bey'in ölüm döşeğinde yattığını, can çekiştiğini sanıyorum." Bk. S. İleri, *"Yanık Saraylar Üzerine"*, s. 17.
S. İleri'nin bu yorumuna karşılık yazarın "Nurperi Hanım (...) ölmesini beklediği Ziya Beyi ölmeden tabutla kapıdan çıkarmış, kendisi de devekuşu kılığına girmiştir." ifadeleri, tespit edilen durumun benzerini açıklamaktadır. Yazarın bu cümleleri için bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 260.

351 Aynı eser, s. 260.

çıplak ve çömelmiş halleri bir çeşit boyun eğiş ve köleliktir. Bu kölelik peşisıra aidiyet duygusunu getirir. Kadının erkeğin malı olması düşüncesi, bu cümleyle öykünün çatısına sindirilir. Bu zavallı kadınlık, Nurperi Hanım'ın kaderini de belirlemesi adına önemlidir.

Ardından Nurperi Hanım, bir kadının kucağındaki çocuğu eşi Ziya Bey'e benzetir. Eşinden yıllardır eziyet gören Nurperi Hanım, onun da bir gün bir kadına muhtaç olmasını arzu eder. Bu kadın belki kendisi de olabilir fakat bunun imkânsızlığı, ona başka bir kadının kucağında Ziya Bey'i gösterir.

Buraya kadar olanlar bir resim gibidir. Ve burada anlatı birden şimdiki zamana dönüşür. Bu dönüşüm Nurperi Hanım'ın "pencerenin önünden kaymaya başlaması" (s.7) ile yaşanır. Genç kadın düşmemek için pervaza tutunur. Aşağıdaki bir sütçü kadının "merhaba" anlamına gelebilecek bir el hareketini kadın "aşağı atla" (s.7) olarak algılar. Bu algılayış biçimi kadının intihara meyilli olduğunu gösterir. "Çömelik kadının kucağında hâlâ ona bakıyordu Ziya Bey" (s.7) cümlesi Nurperi Hanım'ın tekrar resme bakmaya başladığını anlatır. Ziya Bey'in "yüzündeki solma" (s.8) resmin eski ve sararmış olduğunu düşündürebilir. Burada, basit gibi görünen bir resmin bu kadar gerçekçi anlatılması, anlatıcının bir duruma vurgu yapması olarak nitelendirilebilir. Nurperi Hanım'ın dramını üçüncü bir boyutta yansıtmak isteyen anlatıcı, bunu bir resmin karelerini derinleştirerek yapma yoluna gitmiş olabilir.

İkinci geliş, Ziya Bey'in Kırım Savaşı'na katılan üç kardeşinin gelişidir. Fakat bu geliş yine bir fotoğraf karesinden verilir. "Ziya Bey karşıki duvara bakıyordu" (s.8) ifadeleri bu ziyaretin gerçek olmadığını, duvardaki resim üzerinden kurgulandığını anlatır. Ziya Bey'in bu bölümde bilinçsizce avuçlarına bakması, göz çukuruna ölümlü iki karanlığın oturması, onun ölüme yaklaştığını ifade eder. Bu arada, birden resimdeki adamların konuşması, Ziya Bey'in onları ayakta gerçekten görmesi, ölmek üzere olan bir adamın halüsinasyonları olarak yorumlanabilir. İşte tam bu noktada Burak gergin bir ipin üzerindeki cambazlık rolüne bürünür ve tehlikeli ölüm numarasını yapar. Müthiş bir buluşla

Ziya Bey'i duvardaki fotoğrafın en önüne yerleştiriverir. Ziya Bey, artık ölmüştür.

Üçüncü geliş, Nurperi Hanım'a başsağlığına gelen dostlarının gelişidir. Bu geliş gerçektir. Hayaller arasında kaybolan, eşinin ölümünü ve dirimini anımsayan Nurperi Hanım, gerçeğe "Nurperi Hanım bu seferkinin gerçeğe daha yakın olduğunu anladı" (s.9) cümlesiyle tutturulur. Nurperi Hanım hâlâ pencerededir ve çevresindeki dostları ona acıyarak bakar. Bu arada tabut evden çıkar. Fakat "ilerlemeye cesaret edemiyormuşçasına kısa bir an durur" (s.10). Tabutun kişileştirilerek cesaretsiz bir kimliğe büründürülmesi aslında Nurperi Hanım'ın tavrıyla ilişkilendirilir. O da tabut misali ilerleyip ölüme gitmeye cesaret edemez. Ardından tabutu taşıyanların koşmaya başlaması, Nurperi Hanım'ın ölüme koşarak gitmek istemesini simgeler. Âdeta Ziya Bey'e ömrünü adayan genç kadının da vazifesi bitmiş, biri tabutla ölüme giderken, öbürü de aynı kaderi yaşamalıdır. Burada asıl vurgulanan bir kadının kocasının ölümüyle yaşadığı trajedi ve içine düştüğü boşluktur.

Dördüncü geliş, aslında geçmişe doğru bir gidiştir. Nurperi Hanım, bir grup arkadaşı ile gittikleri bir piknik anısını hatırlar. Arkadaşları Madam Nıvart ve Hayko Efendi ile Ziya Bey'in de bulunduğu bu piknik ortamında geç kadın cıvıl cıvıldır, neşelidir. Tuna Dalgaları valsinde Ziya Bey'le dans ederler. Nurperi Hanım'ın ölmüş olan eşi ile ilgili belki de tek mutlu hatırası budur. Eşinin onu yıllar boyu köle gibi görmesi ve mahkûmiyet hayatının ortasında, Ziya Bey onun önünde ilk kez eğilir ve valse davet eder. Bu, Nurperi Hanım'ın tek zaferidir. Ve bunu anımsamak onun en doğal hakkıdır. Birden kadın bu anıyı bırakıp tekrar gerçeğe döner. Ve tabutun gidişini izlemeye başlar.

Tabutun mezarlığa doğru ilerleyişini seyreden Nurperi Hanım, özlediği ölüm duygusunu eşinin de ölümüyle ruhunda iyice hissetmeye başlar. İşte tam da burada yıkıcı bir matemin ortasına kuruluveren acı bir bekleyiş göze çarpar. "Nerdeyse birkaç günlüğüne geziye çıkmıştı Ziya Bey." (s.11) cümlesi Nurperi Hanım'ın bir kadın olarak, kocasının ölümünden sonra düştüğü boşluğu ve onun geleceğini zannederek beklemesini anlatır.

"Sanki tabut değildi, tabut biçiminde kesilmiş bir uçurtmaydı." (s.11) diyen Nurperi Hanım, kocasının içki içip yalpalayarak sağa sola çarpmasını, uçurtmanın savrulmalarına benzetir. Aslında burada kendisi ile tabutu özdeşleştiren Nurperi Hanım'ın kocasının ölümüyle yalpalaması ve bir uçurtma gibi özgür kalması anlatılır. 40 yıl boyunca kocasından eziyet gören bu kadının, en sonunda ondan kurtulması, elbette bir özgürlüktür. Ve aslında kadın bu durumdan çok da rahatsız değildir. Şimdi onun düşlediği, yıllardır yaptığı hizmetlere karşılık oturduğu evin kendisine kalmasıdır.

Öykünün bu noktasında Nurperi Hanım, bir iç hesaplaşmaya girişir. "Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalanıp giden" (s.12) bu kadının 40 yıl bir adama ve hatta evdeki yaşlı diğer adamlara bakması nedendir? "Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını" (s.12) hâlâ bilemeyen Nurperi Hanım kararlarını kendisi verememiş, hep erkek egemen bir ortamda yaşamıştır.

Bu hesaplaşmaların ortasında evdeki diğer üç kardeşi de anımsayan Nurperi bu defa Ziya Bey'in ölümünden daha önceye gider. Eşinin ölümünün yaklaştığını hisseden kadın, tükürük hokkalarını, oturakları çıkarır. Amacı biraz da ölümü çağırmaktır. Gelecek olan ölüm, Nurperi Hanım'ı heyecanlandırır. Çünkü kocasının ölmesi demek 40 yıllık kölelikten azad olmak ve mükâfat olarak evin tapusunu almak demektir. Fakat kocası bunu aklına bile getirmez.

Ziya Bey'in yaptığı tek şey sabahtan akşama kadar Nurperi Hanım'ın samur kedisini gözlemektir.[352] Fahri adındaki bu kedi-

---

352 Bu kedi hakkında Salah Birsel'in yorumu şöyledir: "Gerçekte Fahri bir simgedir. Nurperi'nin sevdalısından başkası değildir. Nurperi, kocası evde olmadığı zamanlar onu içeri alır." Bk. S. Birsel, *"Paylot"*, s. 256.

Birsel'in bu ifadesinde yer alan kedinin bir sevdalı olduğu düşüncesi doğrudur. Zira bizim de üzerinde durduğumuz gibi Nurperi Hanım muhtemelen Fahri adında birini sevdiği ve unutamadığı için kedisine bu adı vermiş ve onu çok sevmiştir. Fakat bu kişinin eve girip çıkması düşüncesi bizce öyküye uzak düşen bir yorumdur. Ziya Bey'in evden hiç çıkmayacak kadar hasta ve yaşlı oluşu, kedinin hayalarının aldırılışı gibi durumlar Fahri'nin gerçek bir kişi olma ihtimalini zayıflatır. Fahri, bizce Nurperi'nin unutamadığı eski bir sevdalıdır ve

nin ağaçlara tırmanması damlarda, bacalarda dolaşması, kendinin hareketsizliğinin karşısında gözüne batar. Ayrıca muhtemelen Nurperi Hanım'ın geçmişiyle ilgili olarak, kedinin gözlerinin "Menlikli Fahri Bey'in gözlerine benzetilmesi" (s.13) ve karısının bu kediyi çok sevmesi evin tek hâkimi olmak isteyen Ziya Bey'i rahatsız eder. Ve kediyi kasaba göndererek hayalarını aldırtır. Böylece kedinin tüyleri uzar, pataları kocamanlaşır ve sabahtan akşama kadar miskin miskin yatar. Nihayet Ziya Bey kediyi de kendine benzetmiştir. Artık o da kendi gibi miskin miskin pencere kenarına yatar ve kısırlaşır. Muhtemelen hasta ve iktidarsız olan Ziya Bey, despot bir tutumla evdeki tüm canlılara hükmeder ve komplekslerini bunlara yansıtır.

Öykünün sonuna doğru olaylar, gerçekler, düşler tamamen birbirine karışır. Nurperi Hanım, Ziya Bey'in hatıralarından kurtulmak istercesine evdeki erkeklere ait tüm eşyaları Üsküdar çarşısında satar. En son Ziya Bey'in "bonjurunu, ayakkabılarını, saat kordonlarını, rahmetlilerin kılıçlarını, kalpaklarını, pelerinlerini" (s.13) toplayıp çıkmak ister. Sadece sedef kakmalı bir sehpaya dokunmaz. Ancak tam eşyaları satmak üzere çıkacakken Ziya Bey tabuttan fırlamış gibi "yüzü, elleri tahtadan" (s.13) olarak gelir. Bir halüsinasyon girdabının içinde sendeleyen Nurperi ne olduğunu anlayamadan, duvardaki resimde bulunan Ziya Bey'in kardeşleri de gelir ve hepsi eşyalarını sormaya başlar.

Ve işte son geliş. Bu gelişte bir cezalandırma, bir sorgulama var gibidir. "Işıktan beyazlaşmış çiğ bir aydınlıkta bekliyordu." (s.14) cümlesi ile âdeta karanlık bir odada güçlü bir spot ışığın altına oturtulup sorgulanan biri karşımıza çıkar. Sorgulanan Nurperi'dir ve artık o "bir devekuşuna" (s.14) dönmüştür. Çünkü kafası kuma gömülüdür. Anlatıcının bu tespiti aslında kadınlara yöneliktir. Egemen erkeğe karşı her zaman kafasını kumdan çıkaramayan kadın, yine acizliğini ve esaretini gösterir. Nurperi Hanım "saçlarını oturup kendi kendine alagarson kesmiş" (s.14)

---

kedi ona bu sevgiliyi hatırlatan bir objedir. O kadar ki "akşamları Samur kedi, Ziya Bey, Nurperi Hanım üçü bir yatağa giriyorlardı." (s.13). Bu durum, kadının bu eski sevdalı ile kediyi ne kadar birbiriyle özdeşleştirdiğinin bir göstergesidir.

tir. Bu tutum kadının kendini cezalandırma biçimi olarak düşünülebilir. Eşyaları satması ve evin tapusunu almak istemesinin cezasını saçları kesik bir devekuşu olarak ödemelidir.

Nurperi Hanım, bu esnada kendisini sorgulamak için bekleyen erkeklere bakar. Ve "ayağındaki terliklerin ucuna" (s.14) kaçar. Gelenlerin kızgınlığının karşısında kadının çaresizliği hiçleşerek vurgulanır. Ve bu hiçlik beraberinde bir korkuyu da getirir. 40 yılın mükâfatı olan bu evi ya alırlarsa? Bu olmamalıdır. Çünkü Nurperi Hanım bu evin penceresinde 40 yıldır oturmaktadır. Anlatıcının ev kelimesini büyük yazması da bu sahiplenmenin vurgulanışıdır. 40 yıllık gecikmiş bir zafer umutla beklenirken, bir taraftan da biliriz ki Nurperi Hanım pencereden kaymaya hazırdır. Aslında bu kadın için asıl zafer ölüme gitmektir. Bu sırada Ziya Bey'in kardeşleri evi parçalayıp götürürler. "Nurperi Hanım devekuşu sesiyle "ZİYA BEY, ZİYA BEY, diye cızık" (s.14)lar. Fakat Ziya Bey bu sesi duymaz. Zaten bu adam karısının sesini hiçbir zaman duymamıştır. Nurperi son bir kere devekuşu sesiyle cızıklamak ister. Fakat artık takati kalmamıştır. "Anferudunicihanımanevi, Anferudunicihanımanevi" (s.15) gibi bir şeyler kekeleyen bu zavallı kadın ev diye diye deliliğin sınırlarını zorlamaktadır.

Sonunda devekuşu kadın mutfakla bütünleşir. Mutfaktaki şişe kapakları, eşyalar hatta karıncalar bile Nurperi Hanım'ın eteğinin altına kaçar. Bu durum kadının, hayatı boyunca kaderinin tanığı olan mutfakla bir olmasıdır. Zaten Nurperi Hanım ömrünün 40 yılını bu mutfakta geçirmiştir. Anlatıcı bu bütünleşmeyi daha da derinleştirir ve Nurperi Hanım'ı tencerenin dibine yapıştırıverir. Bu hiçleşmenin dibine vurmak gibidir.

Pencere

Öykü yenik bir insanın pencere önündeki bekleyişiyle başlar. Bir kadın penceresinin önünde, karşıki apartmandaki başka bir kadının intihar etmesini bekler. Onun "ne düşündüğünü bilmemesi" (s.17) kadının aklına çeşitli şüpheler düşürür. Belki de karşı apartmandaki kadın, kendisinin düşüncelerini biliyor ve o da

kendini gözetliyordur. Hatta belki de mahsustan intihar edecekmiş gibi de yapmaktadır.

Karşı apartmandaki kadının sık sık "yüksek teraslarda, kaygan adımlarla" (s.17) dolaşmasına rağmen hâlâ intihar edememesi penceredeki kadına intihar fikrini getirir. Âdeta sen intihar edemezsen, ben ederim derecesine "yarı belinden tramvay caddesine sarkar" (s.17). Fakat "hayır" (s.17), daha ölmek istediğine emin değildir.

Buraya kadar anlatıcı müthiş bir ikilem çizer. İki kadın ve ikisi de hem gören, hem görülen, hem özne, hem nesnedir. İkisi de birbirini izler ve âdeta aralarında yarışırlar. "Hadi sen atla, yok sen atla, hayır sen atlamadan ben atlamam, o zaman önce sen, hayır sen", yollu düşüncelerle birbirlerine karşı buyurgan bir tavır içine girerler.

Davranışlarını izlediği kadının şimdi kendi içinden geçenleri bildiğini düşünen penceredeki kadın, onun kedisine "kırıldığına" (s.17) hükmeder. Ve bu kadının ölmek için, kendisinden bir işaret beklediğini, ölümünü kendisinin yönetimine bıraktığını düşünerek teselli olur.

"Önlemek

Kurtarmak

İstemiyorum..." (s.18) cümleleri anlatıcının bu intiharı onadığını göstermektedir. Özellikle "Kendisini terastan ya da pencereden aşağıya atmasında hiçbir sakınca görmüyorum. Tam tersine, bu bana gerçek bir davranışmış gibi geliyor." (s.18) cümleleri anlatıcının bunu istediğini netleştirir. Burada kadın, karşı apartmandaki kadına "at kendini kurtul, yaşayıp da ne yapacaksın" gibi bir mesajı iletir gibidir. Bu mesajın sebebi, belki biraz da anlatıcının geçmişinde aranmalıdır. Çünkü bu noktada anlatıcı dostlarını anımsar ve onların yaşamasına bir sebep olarak yetmeyeceğini görür.

Bu noktada anlatıcı pencereden caddeye düştüğünü, hemen cesedinin kutsallaşıp büyüdüğünü ve mutlu sona doğru yürüdüğünü düşünür. Âdeta "dinsel yeniden doğuş"[353]u anımsatan

---

353 O. Demiralp, *"Konak Artıkları"*, s. 210.

bu kurgu uzun sürmez. Asıl amaç dış dünyadan öç almaktır. Anlatıcının ruhundaki iç ve dış çatışmasının sonucunda, başkişinin hayallerinde bu çatışma, ruhun zaferi ile sonuçlanır. Anlatıcının caddeye düşmek istemesinin sebebi bu defa oradan geçenlerin zihnine korkunç bir manzara kazınmasını sağlamaktır. Bu bir çeşit dış dünyadan intikam almayı sağlar. En yakın çevresinden itibaren herkesten nefret eden anlatıcı, etraftaki tüm insanları tek tek tramvayların önüne ittiğini düşler. "Hepsi de kaçışır" (s.19). Ama ilk önce kendi kaçar. Aslında hedef baştan beri kendisidir. Ölmesi gereken de kendisidir. Fakat için dışa olan hâkimiyeti, anlatıcının kendi varlığında tüm dünyayı yok etme edinimine dönüşür.

Ardından anlatıcı bu düşlerden sıyrılarak tekrar karşıdaki kadına döner. Kadın atlayacakmış gibi yapar, "kollarını açar, uçmak istermişcesine" (s.19) fakat atlamaz. Bu defa anlatıcı "ya cayarsa" (s.19) diye kaygılara kapılır. İşte bu noktada bir paslaşma başlar. İntihar fikri bir ona, bir diğerine gider, gelir. Anlatıcı bu işi kendisinin yapması durumunu tekrar düşünür.

İşte bu noktada yazar artık mantıksallaştırılmış bir çılgınlığın içine düşer. "Geri çekilip tos vuracakmış gibi pencereme koşuyor, alay ediyor benimle, ayaklarının bastığı duvarın çökmesini diliyorum. Büyük bir güç gösteriyor duvar kadının ayaklarını tutmak için." (s.19) cümleleri gerçeküstücülüğün sınırlarında dolaşır. Anlatıcı burada âdeta yaşamışlığının bedelini başkasına ödetmek ister. Ve bu bedeli başkası ödeyince, kendisi muaf olacaktır. Ölüm, anlatıcıya göre bir çeşit farz-ı kiffayedir. Başkasının yapması halinde sorumluluk kendi üzerinden kalkacaktır.

Anlatıcı artık kadının sona doğru yaklaştığını hisseder ve ona "Haydi atla" (s.20) der. Ve kadının "ağır vücudu duvarın ince çizgisinde ikiye bölündü. Bu sırada alt katlardan bir pencere açıldı. "Hermine" diye haykırdı başka birisi" (s.20). Genç kadın hayata geri dönmüştür. Fakat bu bir kurtarılış değildir. Âdeta anlatıcının kadını zorla yaşatışıdır. Artık o kendisi intihar edemeyerek yaşamaya katlanmak zorundadır. Ve bu zorundalığı karşıdaki apartmanda kendisiyle alay eden kadın da yaşamalıdır. Anlatıcının bunu istemesine rağmen yine de kadının "Yemek odala-

rında, mutfaklarda, sandık odalarında gene bağırtılmasına" (s.20) dayanamaz. Bu durum bir çeşit kadının yaşama katlanmasıdır. Ve anlatıcı, kadının katlanmasına katlanamamaktadır.

Bu noktadan sonra artık anlatıcı, kaybeden, hayata katlanmayı seçen bu zavallı kadına tamamen sırtını döner. Oysa onun için "günlerdir aklını kurcalayan yüzlerce ölüm arasından en güzellerini" (s.20) anımsamıştır. Fakat kadın bunu hak edememiştir.

Kadını öykünün dışına iten anlatıcı artık iç hesaplaşmalarıyla baş başa kalır. "İnanmak istemediği yalnızlığı" (s.21), tükenen umudu ile birliktedir. Bu birliktelik onun tekrar anılarına dönmesine sebep olur. Yeşil şapkalı bir adamı hayal eder.

Ardından tekrar kadının intihar edememesine tepki gösterir. Aslında bu tepki anlatıcının intihara hazırlanışını simgeler. Ölümden korkarak "ölüm çiçekleri altında korkuyorum" (s.22) diyen anlatıcı hâlâ bu fikri zihninde netleştirememektedir.

Yine yeşil şapkalı adamın düşüncesi öykünün bu noktasında beliriverir. Bir zamanlar çekip gittiği anlaşılan bu adam, aşağıdan gel dese anlatıcı hemen atlayacaktır. Bu adamın kim olduğu belli değildir. Kadının anı defterinden çıkıp gelen bu adam bir zamanlar gitmiş biridir. Fakat öyküdeki "ölüm gülleri, beyaz zambaklar, 1890 Sent Pülşeri üniformalı yetim kız öğrenciler" (s.23) ifadelerinden bunun bir çocukluk anısı olduğu anlaşılır. Yeşil şapkalı adam da muhtemelen yazarın denizci babasıdır. O dönem çekilen bir fotoğraftan görebildiğimiz kadarıyla koyu renk şapka takan bu babanın yeşil şapkalı adam olarak çizilmiş olabileceği düşünülebilir.

Ve en sonunda yeşil şapkalı adam şapkasını çıkarıp ölümlü caddeden seslenir. "Sen de gelsene" (s.23). Bu çağrı üzerine anlatıcı yarı beline kadar karanlığa sarkar ve gürültüyle düşüp parçalanmaya başlar. (s.23)

Bu parçalanma aslında ölüm değildir. Sadece anlatıcının zihninde kurgulanmış bir ölüme hazırlıktır. Öykünün başında yer alan "sık sık yarı belinden tramvay caddesine sarkıp aşağıya bakıyor iki kez art arda "hayır" gibisine başını geri sallıyor." (s.17) cümleleri aslında buraya kadar anlatılanların o andan önce

yaşandığını vurgular. Yani öykü sondan başlayıp tekrar sona döner. Anlatıcı hâlâ ölmemiştir. Yaşadığı parçalanış zihninde kurgulanır. Yine öyküde yer alan "-her şeyin değişip mutlu bir sona bağlandığını- düşünüyorum. (...) Bu gülümseme, ağzının çevresinde yumuşayıp dağılıyor; içine çevrik bir gülümsemenin bu denli büyüyebileceğini görüyorum ilk kez. İnsanın kendi ölümünü düşündüğü zaman böyle gülebileceğini- (...) kuruyorum." (s.18) ifadelerinden de anlatıcının bu ölümü sadece kurguladığı ortaya çıkmaktadır.

"Beşir Fuad'ın kendi intiharını yazışından bu yana, düşüp parçalandığını yazabilecek kabiliyette bir müntehir henüz yetişmedi"[354] diyen Lekesiz de anlatıcının ölmediği kanaatini taşımaktadır.[355] Âdeta kedinin fare ile oynadığı gibi okurla oynayan ve ardından da yukarıdaki cümlelerle kıkırdamalarını tutamayan Burak, bu öyküsüyle okuru bir daha alaşağı eder.

Yanık Saraylar

Öykü, hayatın sıradan akışının tekrarlanması ile başlar. "YEŞİLKÖY, YOL, KADIN" (s.25) ifadeleriyle her gün Yeşilköy'den işyerine kadar uzun bir yol katederek gelen bir kadın anlatılır. Uğraş düzeninin ortasında "Kapılar, Anahtarlar, Kilitler, Yerine takılır" (s.25) ve her günkü çalışma ortamı kurulur.

---

354 Ö. Lekesiz, *"Sevim Burak"*, s. 528.

355 Yukarıda ele almaya çalıştığımız öykü Asım Bezirci tarafından şöyle anlatılır: " 'Pencere'de genç mutsuz bir kadın vardır. Hep kocasını bekler. Fakat adam ayyaştır. Ya geç gelir, ya da gelmez. Karısını ihmal eder. Bu yüzden kadın mutsuzdur, yalnızdır. 'Hiçbir şeyden umudu yoktur, her şeyi denemiştir.' Tek çıkar yol ölümdür: İntihar. Nitekim, kadın pencereden 'yarı beline kadar karanlığa sarkar, gürültüyle düşüp parçalanmaya başlar.'" Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 142.

Bezirci'nin öykü hakkındaki bu tespitleri bizce eksiktir. Yeşil şapkalı adamın içkici, ayyaş bir koca olduğuna dair bir bulguya öyküde rastlanılma-maktadır. Ayrıca anlatıcının ölmesi de sadece zihindeki bir kurgu olarak düşünülmelidir.

"İntihar anı defterinden çıkıp gelen 'yeşil şapkalı adamın' ardına takılmakla gerçekleşecektir" diyen Demiralp de bu sonla Bezirci'ye katılır. Fakat yukarıda da belirlemeye çalıştığımız üzere, bizce bu bir ölüm değildir. Demiralp'in cümlesi için bk. O. Demiralp, *"Konak Artıkları"*, s. 210.

Olaylara bir koşuşturma hâkimdir. Evrak kâtiplerinin biri girer, biri çıkar. Fakat hepsi de "süslüdür" (s.25). "Aynalı koridorların içinden geçmeleri" (s.25) de bu insanların kendilerine gösterdikleri özeni vurgular. Yazar burada âdeta elinde aynaları masa başında tüm gün kendileri ile uğraşan bayan memurları anlatır. Fakat dikkat çekici olan bu süslü kalabalığın içine başkişinin alınmamasıdır. Anlatıcı bu noktada derin bir ayrılığı vurgular. Zira ileride yazar, dış dünya ile kadının iç dünyasında keskin bir çatışma yaşatacaktır.

Devlet dairesinin genel müdürü "al bir ata binerek" (s.26) gelir. Çünkü o, bu işyerinin patronudur ve herkes ona saygı göstermek zorundadır. Müdürün büyüklüğü ve önemi at sırtında olmasıyla özdeşleştirilir.

"KADIN, YEŞİLKÖY, TREN" (s.26) ifadelerinden bu defa öykümüzün kahramanı kadının Yeşilköy'den işyerine bir trenle ya da tramvayla geldiği anlaşılır. Kadın bu uğraş düzeninin ortasında çevresindeki herkese küçümseyerek bakar. Çünkü o buraya, bu insanlara ait değildir. Bir düzenin çarklarına istemeden takılmış ve sürüklenip gitmekten kurtulamamıştır. Kahramanımızın sık sık hayallere dalması ve bir mayıs günü yanan bir sarayı, bu sarayın "alçak kollu şamdanlarını" (s.26) düşünmesi onun bedeniyle ruhunun birbirine olan uzaklığını gösterir. Bedeni uğraş düzeninin içinde olan kadın, düşlerinde, ruhuyla beraber hep geçmişindedir.

Neden sonra bu düşlerden sıyrılan kadın tekrar işinin başına döner. "Çantasında belgeleri, Tapu senedi" (s.27) gibi ipuçlarından anladığımız kadarıyla bir tapu dairesinde çalışan bu kişi bir "makinenin başına" (s.27) oturur. O, yirmi yılın daktilosudur. "Boyasız, Sevisiz, ölümsüz... EVLADIM BEN" (s.27) sesleri âdeta Daktilo'nun sevmemiş, sevilmemiş öyle bir başına yaşayan bir kızkurusu olduğunu haykırır. Saraylardan toplumun orta katmanlarına inerken, kızlığını ve saraylardan gelen soyluluğunu, içindeki uğraş düzenine karşı savunmuş, eski hikâyelerden çıkarabildikleriyle avunma yoluna gitmiştir.

Bu sebeple sık sık hatıralarına dönen daktilo, yine bir kurmacanın içine girer. Bu defa "Yeşilköy, Havuz, Tren" ifadele-

rinden bu sarayın bir zamanlar Yeşilköy'de olduğu vurgulanır. Yirmi yılın daktilosu hergün evinden çıkıp işine gelirken ya hayal dünyasında yaşadığı Yeşilköy'deki saraydan çıkıp gelir, ya da gerçekten kendi evi de Yeşilköy'dedir.

Bu defa kadın, saray hayatının debdebesini, yaşadığı saltanat günlerini Fulya Teyzesi'ni anımsar. Ve ardından gelen bir yangın, her şeyi silip süpürür. Koskoca bir iktidar artık yıkılmıştır. Öykünün bu noktasında anlatıcının bu konak artığı insanları olumsuzladığı dikkati çeker. Yazarın dünyasında bu levanten kültürün insanlarının sığınacakları hiçbir köşe kalmaz. Sürekli derin bir anı zindanında yaşayan kadın da aynalara düşen hüzünlü görüntüsünü ve içinde bulunduğu iktidarsızlığı çeşitli teselli yollarıyla savuşturmaya çalışır. "BAKİRE BİR KIZ OLUŞUNU -ŞEREFİNİ-NAMUSUNU- yitirmeden yaşamasının kendi kendisinin ve başkalarının üstünde bıraktığı ESRARLI HAYRANLIĞI - ESRARLI HAYATINI." (s.28) düşünerek avunur. Burada anlatıcının ince alayını ve tutamadığı kahkahalarını duyar gibi oluruz. Yirmi yılın daktilosunun boş gururu, etrafındaki insanların muhtemelen kendisiyle "kız kurusu" diye alay etmelerine rağmen, onun bekâretine hayran olduklarını sanması, anlatıcının bu konak artığı kız kurusuyla alay etmesidir. Nitekim anlatıcı ile kahramanın aynı olmaması da anlatıcının bu alayın gücünü arttırmasını sağlar.

Yazarın konak kültürünü yüksek bir statü olarak görmediği ve bunu gösterecek tek bir imge kullanmadığı öyküde yaşlı kız rolü biçilen daktilo, aslında fedakârlık yapmadığı için değil, sadece yeni durumlara uyum sağlayamadığı için toplumun dışına itilir. Nitekim uğraş düzeninin ana kahramanı Baron Bahar'a gönlünü vermeye hazır oluşu da bu sebepledir. "Uğraş düzenlerinin bir numaralı kurucusu" (s.30) olarak tanıtılan bu kişi eski ve yeni düzenin sembolüdür. Bütün gücü elinde bulunduran bu adam, daktilo kızın kaybettiği iktidarı yakalamak için biricik fırsatıdır.

Bu noktada anlatıcının bu "yaşlı tüccar" (s.29) için kullandığı Baron Bahar ismi bir rastlantı sonucu oluşturulmamıştır. Bu isim, bir bahar vakti sarayının yanmasıyla iktidarını kaybeden yaşlı

kızın, yine yeni bir Bahar'la bu iktidarı tekrar kazanmak istemesini simgeler.

Daktilo kızın Baron Bahar'la olan ilişkisi kız tarafından bir makineye (daktilo) yazılarak hayallenir. Uğraş düzeninin en önemli parçası olan daktilo, bu düzenin kurucusu olan Baron Bahar'ı sembolize eden önemli bir unsur olarak gösterilir. Sonuçta ise her ikisi de Daktilo Kız'ı uğraş düzenine götürür.

Yirmi yılın daktilosunun, Baron Bahar'la olan anılarının verildiği bölüm Daktilo Kız'ın soy ağacı niteliğindedir. Bir türlü hatıralarından kurtulamayan yaşlı kız, Baron Bahar tarafından "YEŞİLKÖY ANILARI BUNLAR" (s.31) diye eleştirilince, tek övündüğü şey, sahte bir soyluluk olan kız, yaşadıklarını, soylu akrabalarını anlatmaya başlar. Yalnız, Baron Bahar'ın nezdinde kendini eleştiren topluma, dışına itildiği sosyal yapıya karşı âdeta haykırırcasına "BEN SİZE NE YAPTIM? ÇALIŞTIM, ÇABALADIM, ELİMDEKİNİ AVUCUMDAKİNİ VERDİM" (s.32) demesi ilgi çekicidir. Hele, yine "YAŞAMADIM, EVLENMEDİM, GENÇ YAŞIMDA DUL KALDIM" (s.32) cümleleriyle evlenmediğini vurgulaması âdeta kıkırdamalarını tutamayan anlatıcının gülme seslerinin yükselmesi gibidir.

Yazarın sürrealist öğelerinin devreye girdiği bu bölümde daktilo kız, doğumunu ve çocukluğunu Fulya Teyzesi'yle konuşarak oluşturur. Daktilo Kız, tıpkı Tevrat'ta Hz. Musa'nın yaşadıklarının anlatıldığı gibi bir sepet içinde nehre bırakılır ve onu Fulya Teyze bularak büyütür. Yaşlı kızın kendine kutsal bir çocukluk kurgulaması soyluluğa pirim vermeyen Baron Bahar'ı etkileme çabalarıyla ilgilidir.

Daktilo Kız kendine öyle bir çocukluk çizer ki bu, "TAM BİR EFSANE-TAM BİR ÇOCUK MASALI" (s.35)dır. Fakat işte masal sona ermiş ve Daktilo Kız "ÖLÜMDEN KORKMAYACAK KADAR YALNIZ" (s.35) kalmıştır. Oysa Baron Bahar otomobil, yat, bono (s.35) gibi her şeye sahiptir.

Baron Bahar bu yoruma karşılık kendisinin de dertleri olduğunu, iştahı olsa daktilo kıza da diş geçireceğini söyleyerek onu hafifçe ısırır (s.36). Uğraş düzeninin kurucusu olan Baron Ba-

har'ın bu diş geçirme çabası, daktilo kızın da uğraş düzeninin çarklarına dâhil edilmek istenmesi olarak düşünülebilir.

Daktilo kız öykünün bu noktasında tekrar makinesine kâğıt takar ve çocukluk anılarına döner. Zihninde o dönemden kalma bir obje canlanır. Bu, Fulya Teyzesi'nin fincanıdır. Onu almak ister; fakat başarılı olamaz. Öykünün bu noktasında sık sık karşımıza çıkan fincan aslında bir semboldür.

Fincanın kırılışı Tevrat'taki vazoların kırılışını simgeler. Vazolar kırıldığı zaman cennetteki bütünlük parçalanır ve Hz. Adem ile Havva ayrı düşer. Bu kopuşla da dünya tarihi başlar.

Burada da fincanın kırılmasıyla başlayan yangınla, daktilo kızın sarayla olan bütünlüğü parçalanır. Yirmi yılın daktilosu, artık saray hayatından ayrı düşerek kendi içinde bir milâdı yaşar. Artık saraylı kızın devri kapanmış, daktilo kızın devri açılmıştır.

Yirmi yılın daktilosunun bu hayalleri arasında kalmışlığı, paslı bir aynayı sürekli temizleyerek kendini izleme çabaları, Baron Bahar'ı kendine getirir. Bu kızın kendine göre olmadığını düşünerek, Daktilo Kız'la yollarını ayırır ve "Fifth Avenue'ye" (s.39) sapar. Bu ayrılış aslında uğraş düzeni ile konak artığı bir daktilonun ayrılışıdır. Yirmi yılın daktilosunun uğraş düzeni ile kurmaya çalıştığı son köprü de yıkılmış ve Daktilo Kız tek övündüğü şey olan bekâretiyle baş başa kalmıştır. İşte tam da bu noktada anlatıcının istihzaları kendini yeniden belli eder. Zira, konak kültürüyle yetiştiğini düşünerek, kendini sosyal statüsü yüksek bir sınıfa dâhil eden Daktilo Kız'ın, bulunduğu toplumdan farklı olduğu tek bir tarafı kalmıştır. O da yalnız yaşamaya mahkûm olan, bir kız kurusu oluşudur.

Büyük Kuş

Anılarla, geçmişe ve ana yapılan gidiş gelişlerle, kaygan bir zaman zeminine oturtulan öykü bir kuş imgesiyle başlar.

Bir kadının "Kaygan, Yumuşak" (s.41) bedeni Kent adındaki sevgilisine değerken aynı anda büyük bir kuşun kanatları da sokağı, evleri yalayarak geçer. Öykü de zaman zaman karşımıza çıkacak olan bu kuş imgesi, kimi zaman kadının kendisiyle özdeşleştirilir, kimi zamansa kocasıyla bütünleştirilir.

Kent'le birlikte olduğunu düşündüğümüz bu kadın, birden "Yokuş aşağı yuvarlanmaya" (s.41) başlar. Bu yuvarlanış kadının, aslında içinden çıkamadığı bir çukura, tekrar tekrar düşüşüdür. Birden çocukluğu gözünün önüne gelir. "Çırılçıplak kalan-ellerindeki kadehleri birbirine göstererek sevinçle içen" (s.41) bu çocuklar sanki işlenecek bir günahı haber verir.

Kadın yuvarlandığı bu çocukluk acılarıyla dolu çukurdan çıkmaya uğraşır. Masaların altında, gardırobun gözlerinde, çekmecelerde (s.42) birini arar durur. "Olmaz. Olamaz" (s.43) çığlıkları kadının ölüme giden bir kocanın ardından boşuna aramaları ve haykırmaları gibi görünür.

Nitekim öykünün devamında yer alan "Cenaze levazımatçısı dükkânlarında bir insan boyu- (...)-Kedi ayaklı bir tabutun üstünde yanık etiyle çay bardağı içinde kırmızı şarap içirtilen" (s.43) cümleleri giden kişinin öldüğünü anlamamızı sağlar.

Bu noktada kadın kurtulacağını sandığı çukura bir kez daha düşer. Çocukluk anıları bir bir tekrar hücuma geçer. "Ana babasını korku ve kaygıya vererek ölü" (s.43) doğan ancak sonradan gözlerini açabilen bu kadın, aslında taa çocukken ölüme yazgılanmıştır. İşlediği bir günah ya da yaşadığı bir korku ile kapı önünde dua okurken, başına bir atmaca saldırır. Ve o kız çocuğu hayatı boyu hep bu atmaca ile dolaşır.

Burada atmaca aslında erkeği simgeler. Başı atmacalı kız imgesi, eski Mısır Pantheonunun (Tanrılar grubunun) en büyük Tanrılarındandır. Horus'un başındaki yırtıcı kuş erkeği ve ışığı simgeler. Ayrıca Horus bir savaşçıdır. Özellikle kardeşi Seth'le yaptığı savaş sonrası onun testislerini alması ve bu sebeple ölüler tarafından da saygı görmesi dikkat çekicidir.[356]

Öyküde de kadının daha çocuk yaşta başına konan atmaca erkeği simgeler. Atmacanın savaşımcı olmasıyla da kadının hayatı boyunca dış dünyaya ve erkeklere karşı bir savaşım içinde olduğu vurgulanır.

Kadının çocukluğunda başına saldıran bu atmaca artık uçup gitmiştir. Yani kocası ölmüştür. Ve kadın onu "Kentlerde, Evler-

---

356 Ayrıntılı bilgi için bk. histocalsense.com/Archice/Osiris2.htm (11.01.2006).

de, Odalarda, Yollarda, Sessizliklerde" (s.44)de arar. Hatta bu arayış "Tabakların, Votkaların, Portakalların, Çevresinde" (s.44) de döner. Bu dönüş kadının kocasıyla yaşadığı çılgınca günlerin özleminedir. Fakat bu arayış çabaları boşunadır. "Biri yatağının kenarında upuzun, Gözleri kapalı Yatıyordur Öbürkününse Kanatları yavaş yavaş toprağın üstüne inmeye başlamıştır." (s.45). Bu cümle ile yine kocası ve atmaca bir kimliğe büründürülür.

Kocasının ölümüyle birlikte hayatı kararan kadın teselliyi kentte arar. Kent isimli bir sevgili edinir. Aslında burada Kent, toplumu simgeler. Kadının hayata tutunma çabaları içerisinde karşılaştığı erkekleri, kadınları kim bilir belki de kendine benzer çocuklan simgeler.

Öyküde sık sık kullanılan "Düşler Votkalar Portakallar" (s.45) kadının kendini içkiye vermesini ve cinselliği vurgular. O gece Kent ile birlikte olan kadın, aslında yıkık bir hayatın içerisinde son çırpınışlarını sergiler. Hayata tutunmasını sağlayan tek şey votkadır.

"Ben yalnız votkalarım için yaşıyorum" (s.46) diyen kadının bu noktada Kent'e söyledikleri oldukça çarpıcıdır. "Her akşam yukarıdan aşağıya doğru düşüyorum... Ben tekim... Siz bir sürüsünüz. Bütün yükleri ben çekiyorum... Bütün yollarım inceldi. Günahlara battım. Bunları gazetene yaz istersen." (s.46) ifadeleri ile Kent'in aslında bir tek sevgili görünümünde bir toplum olduğu vurgulanır.

İşte bir düşüş daha başlar. Kadın yine çocuk olur. Acı, hüzün, düşüş, korku, alçalma ile gelen acılar ardı ardına eklenmiş şeritler halini alır. Küçük kız bir sandığın arkasına gizlenmiş "YANINDAKİ KÜÇÜK OĞLAN, SUYUNA HEP VOTKA" (s.47) karıştırmaktadır. Ve ardından küçük kızın alnına bir günah işareti vurulur. Muhtemelen öykünün başından beri vurgulanan bu günah, kadının küçük bir kızken bekâretini kaybetmiş oluşudur. Bu durumun ardından çocuğun anne, babasının, çevresinin onu yargılamasını ve bir başına ona "kapıyı açıp, yolu göstermeleri" (s.47) ni izleriz. Biraz önce kapının önünde dua edip ağlayan çocuk işte bu kovulmuş çocuktur. O an başına konan atmaca da muhtemel ki bu kızı alıp şu ana kadar getirerek, ölen kocasıdır.

Yaşadığı çaresizlik, korku ve hüzün arasında sendeleyen kızın "hızla alçalan" (s.48) bu kuşa doğru "çok hızlı koşması" (s.48) ve kendini onun pençelerine bırakması da olağandır.

Bu bölümün ardından kadının sarhoş bir şekilde eve dönerken Kent'le karşılaşması anlatılır. Bu karşılaşma kadının aklına muhtemelen birkaç gün önce yaşadığı bir olayı getirir. Kadın bir barda içer ve sarhoş olur. Tanımadığı birisiyle arkadaşlık kurar. Birlikte bardan çıkarlar. Fakat dışarıda nereden ve nasıl olduğu anlaşılmayan bir şekilde adamın vurulduğu görülür. Aslında adamın öldürülmesi, kadının bütün erkeklerden, toplumdan intikam alışıdır. İhtimal ki bu ölüm, onun zihninde kurgulanmıştır. Erkeklerden öyle nefret etmektedir ki bu nefret onu bir canavara dönüştürür. "İnçe Uzun Keskin Dişlerini Göstererek" (s.50) topluma, bir vakitler kendini yargılayan bu garip kalabalığa bağırır. Bu "ben artık sizden korkmuyorum, yargılarınızı da alın ve çıkın hayatımdan" yollu bir çığlıktır.

Birkaç gün sonra tekrar Kent'le karşılaşan kadın yine içkilidir. "Çocukluğumdan bu yana içiyorum" (s.51) itirafı, kendisinin içkiye olan düşkünlüğünü anlatır. Kent'le bu sırada bir tartışmaya girerler. Kent "ŞİMDİ BURADASIN-YARIN ORADASIN-" (s.51) diyerek kadının şuhluğundan dem vurur.

İşte bu noktada anlatıcı yine bir sürprizle karşımıza bir gazete kupürü çıkarıverir. Aslında bu kupür, kadının öykünün başında neden gazetelere manşet olmaktan da korktuğunu açıklar. Gazetede üç gündür kayıp olan bir adamla kadının yatak odalarında kanlar içinde bulunduğu (s.52) yazmaktadır. Şimdi aynı yatakta Kent'le yatan kadının kocasının ölümünü kurgulamasını, anlatıcı büyük bir başarı ile anları birbirine geçirerek yapar.

Adamın "KİM ÖNCE ÖLECEK" (s.52) sorusuna kadının "SEN BENDEN ÖNCE ÖLECEKSİN" (s.52) demesi ve adamı "omzundan ısırması" (s.52) kadının kendi kocasını öldürmüş olabileceğini akla getirmektedir. Onun yaşadığı acının büyüklüğü, çektiği vicdan azabıyla açıklanabilir.

İşte öykünün bu noktasında anlatıcının zekâ oyunlarıyla attığı düğümler yavaş yavaş çözülür. Kadının, yalnızlığını ve hayal-

lerini "Bütün kapılardan Atmacalardan tel kafeslerinden Umutsuz Genel Evlerden" (s.53) geçirmesi âdeta hayatının özetidir.

Küçük yaşta alnına bir günah vurulmasıyla kapı önüne bırakılan küçük kız, bir atmaca erkeğin saldırısıyla bütün hayatını atmacalar arasında geçirir. Umutsuz bir genel evin umutsuz sakini olan kadın, başındaki bu atmacayı öldürerek kurtulacağını umar. Ama Kent kılığındaki bir sürü atmaca yine onu beklemektedir.

"Asıl sorun YAŞAMAKTIR diye ağzından kaçırdı Kent" (s.54) cümlesi toplumun bu kadına yaşama şansını tanımadığını, bir anlık da olsa onun kendi içlerinde barındırılmaması gerektiğini vurgular.

Kadının kocasının ölümüyle ilgili şu açıklamaları yukarıdaki tespitimizi doğrular niteliktedir:

"Yılbaşından bir gün önceydi. Onu iki kişi getirmişlerdi-Taksi kiralayacak parası yoktu çünkü-Kollarından tutmuşlardı-Sonra bıraktılar-Tam bir kuş-Tam bir sürüngen bir kuştu-Ayaklarımın dibinde çırpınmaya başladı-Birden SENİ ALMAYA GELDİM dedi-Can çekişiyor soluyup SENİ ALMAYA GELDİM Seni almaya geldim diyordu. Kanatlarına bastım; 'SENİNDE CANIN CEHENNEME' diye bağırdım. 'BENİ ALAMAZSIN' " (s.54)

Onun, kendini başka erkeklere sürekli pazarlayan bir kocaya tahammül edemeyerek, onu öldürüşünün anlatıldığı bu sahne ve yukarıdaki tespitlerimiz öykünün asıl konusunu ortaya koymaktadır.[357]

---

[357] Öykünün konusu ile ilgili A. Bezirci şu yorumu yapar: " 'Büyük Kuş'un kadın kahramanı sevdiği bir erkekle evlenir. Çılgınca bir hayat yaşarlar. Ama bu uzun sürmez. Erkek ölür. Kadın yalnız kalır. Kendini içkiye verir. Avunamaz. Anılar ve düşlerle yaşar. Bir ara Kent'le sevişir. Fakat Kent anlayışsız, duygusuz ve zalimdir. Anlaşamazlar. Kadın başkaldırır. Bunun üzerine Kent, kadını atkıyla boğar." Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 148.

Bu konuda Oğuz Demiralp de kısmen Bezirci'nin yorumuna katılarak: "Kadın öykü boyunca öbür dünyaya çekip gitmiş olan erkeğini aramadadır. Kent başlığı altında andığı bütün bir dış dünyada ve başka erkeklerde arar, dolduramaz yitirdiğinin yerini." Bk. O. Demiralp, *"Konak Artıkları"*, s. 209.

Kadının kocasını öldürüşü, toplumun normlarına ters düşen yaşayışı, öykünün sonunda bir şekilde cezalandırılmalıdır. Ve bu ceza Kent adıyla yine toplumdan gelir. Kent kadını atkısıyla boğarak öldürür. Burada uygulanan ölüm şekli de rastlantısal değildir. Toplumun, kadının üzerine gelmesi, onu kuralları, yasakları ile sıkması, yanlış hayatının diyetini baskı uygulayarak ödetmeye çalışması, onu bir çeşit boğarak öldürmektir.

Kent'in kadını öldürmesi esnasında sürekli söylediği iki sesli, üç sesli, dört, beş, dokuz, on, on iki, on üç, on dört, on beş, yüz sesli, bin, on bin, yüz bin sesli adam (s.56-57) tekrarları, bu cinayeti Kent'in tek başına değil toplumla beraber işlediğini gösterir.

Ve öykünün sonunda topluma mal edilen bir cinayetle kadın öldürülür. Mezarı da hayatını geçirmek zorunda kaldığı büyük kuşun yanına yapılır. Anlatıcının kadına biçtiği kader öyle enteresandır ki, başının üzerindeki atmacanın uçmasıyla toplumda yaşayamayan, çevresine uyum sağlayamayan kadın, yine atmacanın yanına götürülür.

Ah Ya'Rab Yehova

Sevim Burak'ın bir Yahudi olan annesine ithaf ettiği[358] bu öykü Bayan Zembul'un 7 Temmuz 1931 yılında ölümüyle başlar.

Yazarın imgelem gücü ve yukarıda tespit etmeye çalıştığımız hususlar göz önüne alındığında Bezirci ile Demialp'in öykü konusundaki yorumları bizce yetersiz kalmaktadır.

358 Sevim Burak Külliyatı'ndaki bir metinde yer alan şu ifadeler yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"*yı annesine itahafının açıklaması niteliğindedir: "YAZMAK İÇİN -AH YARAB YEHOVA HİKÂYESİNDE İSE- ÖTEKİ ÖYKÜLERİME GÖRE ÇOK ÖNEMLİ BİR FARK BİR BAŞKALDIRI VAR -AH YARAB YEHOVA DOĞUP BÜYÜDÜĞÜM PAŞA BABAMIN EVİNDE BİR TAKIM İHTİYARLAR- bana her şeyi anlatırlardı eskiye ait annemle babam bir gemiyle seyahat ederler hiç karaya çıkmazlardı - Eskiye ait bilgi ve malzemelerden oluşan ilk başkaldırıcı öykümdür. İÇİMDEKİ ÇATIŞMAYI Yıllar süren - ikilem vardı - Bu ikilemi - İçimdeki bu çatışmayı, annemi sisler altındaki mit'i ortaya çıkardım. Ve bu kendimdeki ikilemi annemle babamın çatışması olarak görmeye çalıştım - Bir dereceye kadar da muaffak oldum AH YARAB YEHOVADA - VE DAİMA SİSLER ALTINDA YAŞAYAN 'ANNE ANNE GÜZEL ANNE' İMAJINDAN KURTULDUM - AMA EMİNİM Kİ yazdığım sürece annem babam başka isimler sözler altında ortaya çıkacaklar ve başka olaylar yaratacaklar ve başka anlatım sistemlerini harekete geçirecek bir akimilatör vazifesini görecekler içimde."

Olaylar bu ölümün sebeplerini kurgulamak için geriye dönüşlerle anlatılır.

Bayan Zembul Allahanati 7 günlük bir bekleyiş yaşar. Tevrat'ta Hz. Nuh'un 7 gün süren bekleyişine benzeyen bu süreç tam da istenildiği, beklenildiği gibi 7.7.1931'de sona erecektir.

Ölümü bekleyen bu kadının dramını kırmızı saçlarıyla (s.59) gelen biri daha da arttırır. Bu kişinin elleri de "kırmızı tüylerle" (s.60) kaplıdır. Burada özellikle vurgulanan kırmızı, kan rengi olması ve ölümü simgelemesiyle dikkati çekmektedir. Bu gelen Zembul'un ağabeyi İsrail Allahanati'dir.

Aşer adlı biriyle zorla nişanlandırılan Kızkardeşi Zembul, Bilâl Bey'i sever ve onunla nikâhsız bir birliktelik yaşar. Bu birliktelikten Ferdi (Verdul) dünyaya gelir.

1931 yılında Zembul ölürken "40 günlük" (s.61) olan Verdul, 1931 yılında doğmuştur. Yazarın da doğum tarihi 1931'dir. Öyküdeki çocuk oğlan olsa da burada Burak'ın yaşamına dair çeşitli ipuçları vardır. Kısmen otobiyografik olarak kurgulanan öyküde, anlatıcının dişiden erkeğe dönüştüğü de düşünülebilir. Zira *"Büyük Kuş"* adlı öyküde başı atmacalı bir kız olarak karşımıza çıkan yazarın, burada da yaşamına göndermeler yaptığı düşünülebilir.

Bu yasak aşk ve çocuk Allahanati ailesini kızlarından tamamen koparır. Bayan Zembul ölürken, kırgın olmasına rağmen ağabeyi gelir ve kardeşinin sonunun "Yanmak ve Ateş" (s.60) olacağını belirtir. İsrail'in bu düşüncesi cehenneme yöneliktir ki o, Gazap Tanrısı Yehova'nın kardeşini cehenneme atarak cezalandıracağını düşünür.

Bir tarafta da yasak bir aşkın meyvesi olan bir çocuk vardır. Bu çocuğun kaderi dayısı tarafından şöyle çizilir:

"İsmini tanımayacak, bu toprak üstünde gizli kalacak, yeryüzünde serseri ve kaçak olacaktır." (s.60)

Dayısı bu korkuları taşısa da Zembul hayatından memnundur. Rab ona: "Sen bir Yahudi kızısın, fakat oğlun Müslüman olacaktır" (s.60) demiştir. Ve öyle de olmuştur. Artık Zembul ölünce Yahudi mezarlığına konulmak istemez. İstediği tek şey olduğu yerde kalmaktır.

Bu sözlerin ardından Zembul ölür. Ağabeyi onun "yüzünü ölü, ellerini yanık" (s.61) görür. Bu yanık izleri belki de günahkâr Zembul'un günahını dünyada ödemeye başlamasının simgesidir. Kardeşinin bu son anını gören İsrail Allahanati de kız kardeşinin isteğine uyarak, onu orada bırakıp gider.

Zembul'un ağabeyine İsrail adı verilmesi bir rastlantı değildir. "Gece yürüyenler" anlamına gelen İsrail, Yahudilerin soyuna verilen isimdir. Anlatıcının Zembul'un Yahudiliğini vurgulamak için bu ismi seçtiği düşünülebilir.

Öykünün bu noktasından itibaren bu ölüm anına kadar yaşananlar Bilâl Bey'in günlüklerinden verilir.

5 Eylül 1930 tarihi ile başlayan bu günlükte Zembul hastadır ve ziyaretlerine Nurperi Hanım, Ziya Bey ve Madam Viktorya gelir. *"Sedef Kakmalı Ev"*de karşımıza çıkan Nurperi Hanım ve Ziya Bey burada da kullanılmıştır. Anlatıcının öykülerinin bazılarında tıpkı buradaki gibi kahramanlar ortak verilmiştir.

Ardından Bilâl Bey'in devam eden günlüklerinden sık sık babasını ziyaret ettiğini, annesinin mezarına uğradığını, çeşitli lokantalarda yemek yediğini ve eve çok geç vakitte döndüğünü öğreniriz.

18 Teşrinievel tarihli günlükten ise Bilâl'in Zembul'un hamileliğini öğrendiği ve bunu onaylamadığı anlaşılır. Zembul ise gayr-i meşru bir çocuk doğurmak istemediğinden nikâh konusunda Bilâl'e ısrar eder.

Ertesi gün Bilâl Bey yine mutat gezmelerine devam eder. Bu arada çevresindeki herkesi-Ebe Sultana, Ziya Bey, Nurperi Hanım, Tayyar Bey, Haydar Bey, Ahmet Kaptan, Nazlı Hanım-kendisine düşman olarak görmeye başlar. Çünkü hepsi Zembul'un tarafındadır. Bilâl Bey'e onunla evlenmesi için baskı yaparlar.

Günlüklerinden bir yüksek mektepte hocalık yaptığını öğrendiğimiz Bilâl Bey, yine babasına uğradığı bir gün onun vefat ettiğini görür. Hemen doktoru çağırırlar ve babanın çenesi bağlanır, defin için hazırlanır. Fakat ertesi gün Bilâl, babasının karnının inip çıktığını görerek, onun ölmediği endişesine kapılır. Tek-

rar gelen doktor bunun bir gaz birikintisi olduğunu söyler. Böylelikle Bilâl Bey'in babası defnedilir.

Bilâl, babasının yattığı karyolayı tütsületerek kendi evine taşıtır. Fakat bu yatak, genç adamın ölümüne sebep olacaktır. Zira bu karyoladaki bir dikiş iğnesi Bilâl'in sol ayağının altından girmiş ve vücudunda ilerlemeye başlamıştır.

Bu olayların ardından Bilâl Bey eski hayatına tekrar başlar. Yine gezer, dolaşır, mektebe uğrar. Fakat bu defa küçük bir fark vardır. Sol ayağının topuğuna giren iğne, bütün bacağına ıstırap vermektedir (s.70).

Günlüğün tarihi 28 Mayıs'ı gösterirken zor bir ameliyatla Zembul'un oğlu dünyaya gelir. Fakat bu doğum genç kadını çok yormuştur. Ve zavallı kadın bu yorgunluğu hiç atamayacaktır. Zembul'un ıstıraplarına, Bilâl'in baldırından diz kapağının altına (s.72) inen iğne sebebiyle çektiği sızıları eklenir. Bu acıların ortasında Bilâl Bey'in çevresine olan düşmanlığı iyice artar. Artık Zembul'den bile uzaklaşan genç adam, evinin bodrumunda gaz tenekeleri biriktirmeye başlar. Bu durum öykünün de kaçınılmaz sonunu belirler. Gazap Tanrısı Yehova'nın vereceği ceza âdeta Bilâl'in eliyle gelir.

Artık Bilâl'in iğnesi kasığına çıkmış, çektiği acılar artmıştır. Zembul'un sağlığı ise iyice bozulmuştur. Bu sırada bir de sürekli askerden kaçan Bilâl'i polisler arar. Bu durumdan kurtulmak için genç adam, nüfus kâğıdını ve kütüğünü değiştirerek Muzaffer Seza isimli bir kimliğe bürünür.

Bu yeni kimlik Bilâl'in çevresine bakışını biraz daha değiştirir. Evden taşınan karşı komşusunun yerine gelenleri de kendisine düşman addeden Bilâl, evin bodrumunda gaz tenekesi biriktirmeye devam eder.

Artık iğnenin verdiği acılar dayanılmaz olmuştur. Bu sebeple sokağa çıkamaz olan Bilâl, Ebe Anastasya'nın getirdiği Tevrat'ı okumaya başlar. Ağrı başlar, Bilâl Tevrat'ı eline alır. Âdeta ağrılarını dindiren bu kitap, genç adamın sığındığı tek dosttur.

Çevreye olan düşmanlığı arttıkça, evinin altındaki gaz tenekelerini çoğaltan genç adam artık komşuları ile aralarındaki mesafeyi de adımlayarak ölçmeye başlamıştır. En son bu adımlama

süreci Bilâl'in kendi evine ulaşır. Mutfak ve odaların arasını ölçer. Mesafe uygundur.

Artık Bilâl aylardır planladığını gerçekleştirir ve gaz tenekelerini ateşler. Nefretlerinin karşılığında bütün Yahudi mahallesini yakmayı hedefleyen bu genç adam, Tevrat okuyarak rahatlarken alevleri görünce "Sübhaneke" (s.80) okumaya başlar. Aslında Müslüman olan Bilâl Bey'in özüne bu dönüşü öyküde bu sûre ile vurgulanır.

Artık mahalledeki herkes kapı önüne çıkmaya başlar. Bu arada yaptığı ölçümleri anımsayan Bilâl Bey etrafı ateşe veren kişi olarak görünür. Fakat öykünün sonunda elinde ateşle gelen "YA RAB YEHOVA" (s.82) dır. Bilâl'in zihninde tasarlanan bu yangın aslında Gazap Tanrısı Yehova tarafından Bilâl'e yaptırılmıştır.

Artık her tarafta ve herkesin elinde "ATEŞ" (s.82) vardır. Fakat burada dikkat çekici olan şey ateşin Yehova ve Zembul'un elinde oluşudur. Bu durum Zembul'un işlediği günahla açıklanabilir.

Aslında günahkâr olan sadece Zembul değildir. Yahudi olmasına rağmen dindaşı olan biriyle evlenmeyip kendi dininin kurallarını çiğneyerek günah işleyen Zembul'le beraber, askerlikten kaçarak kendi ülkesinde bir asalak olarak yaşayan Bilâl Bey de suçludur. Ayrıca sevgilisini hamileliğinden itibaren yalnız bırakması da Bilâl'in vebalini ödemesi gereken bir yükümlülüktür. Aslında genç adam son günlerinde Tevrat okuyarak, sevgilisinin yazgısına ortak olmaya çalışır. Fakat bu gecikmiş bir ortaklık tasarısıdır.

Tevrat'ta günahkârlar için iki ceza öngörülür. Birisi yanmak, diğeri ise ruhun boşlukta kalarak dolaşmasıdır. Bir çeşit arafta kalmak olarak niteleyebileceğimiz bu durum cezaların en büyüğüdür. Birinci cezada cehennemde yanarak ruhlar arınır ve sonunda kurtulur. Fakat ikincisinde böyle bir durum söz konusu olamaz.

Yehova'nın elinde ateşle gelmesi cezayı hak eden Zembul ve Bilâl'in yanarak cezalandırılmasıdır. Öykünün başında İsrail Allahanati'nin kız kardeşi Zembul'un elini yanık görmesinin

sebebi de Yehova'nın ateşini onun eline vererek, onu yakmaya başlamasıyla izah edilebilir.

Burada ilginç olan bir diğer durum da öyküde az önce belirttiğimiz arafta kalma cezasının yasak bir aşktan meydana gelen Verdul'a verilmesidir. Çocuğun bu cezayı hak etmesi yazarın öykülerine bakılınca olağan gibi gözükmektedir. Her öyküsünde bir kişisine yersiz yurtsuzluk biçen Burak, burada da hedef olarak Verdul'u seçer. Zira o, anne ve babası ölmüş bir çocuktur. Ona sahip çıkan ne bir ailesi, ne de akrabaları vardır. Ve çocuğun arada kalmışlığının asıl sebebi Müslüman mı Yahudi mi olacağının belli olmamasıdır.

Yazarın annesine ithaf ettiği bu öykü otobiyografik özellikler taşıması adına da önemlidir. Yahudilik ve Müslümanlık arasında duran Verdul S. Burak'ın kendisine benzemektedir. Çocukluk dönemlerinde annesinin Yahudi olmasından utanan fakat yaşı büyüdükçe bu utancı bir vicdan azabına dönen yazar, âdeta Verdul'un yaşaması gerekenleri yaşamıştır.

Zembul ise Müslüman bir gençle birlikte oluşuyla Burak'ın annesi Anne Marie Mandil Hanım'ı hatırlatır. Zembul'un Yahudi olmasına rağmen Müslüman olarak ölmek istemesi de Yahudi Anne Marie Mandil Hanım'ın, Aysel Kudret Hanım olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Bu çıkarımların yanı sıra gerçek bir tespit olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer durum da aslında bu kahramanların gerçekte varoluşudur. Yazarın akrabası olan Bilâl Bey, Delikoç Sokağı'nda onların komşusudur. Yazar, bu komşularının trajedisini öyküye yansıtmıştır. Salâh Birsel'in kaleminden bu gerçek kahramanlar şöyle anlatılır:

> "Cüce Faik Paşa'nın çoktan yıkılmış köşkü de o yokuştadır. Paşanın oğlu, Kız Muallim Mektebi Fransızca öğretmeni Bilâl Beyle kızkardeşi Şahende Hanım-o da Kandilli Lisesi'nde müzik öğretmenidir-da aynı evi paylaşırlar. On iki tane kedi Şahende Hanım'ın arkasından gider. Ama Şahende Hanım çok çağşaklı piyano çalar. Faik Paşa'nın Leyla adında bir kızı da vardır ki o da Sevim'in amcasına varmıştır."[359]

---

359 S. Birsel, *"Paylot"*, s. 253.

Birsel'in anlattığı Bilâl Bey öyküye aynı kimliği ile girmiştir. Zembul de Bilâl ile evlenince Müslüman olup Sümbül adını alan bir Romanya Yahudisi'dir. Bilâl'in oğlu Feridun da Verdul adı ile öyküye dâhil edilir. "Zembul'la, Şevket Bagana arasında çok sıkıfıkılıklardan söz edilir. Zembul onun karısıyla da pek sıkıfıkıdır. Sevim bunu belli kılmak için öykünün bir iki yerine kuşku uyandırabilecek şipşak resimler tıkıştırmıştır.

Bunlardan biri Zembul Allahanati'nin, Şevket Beyle karısının kendisine yardım ettiğini kocasına itiraf etmesi, kocasının bu yardımla Şevket Bey'in ne umduğunu sorması üzerine de kemküme kaçmasıdır. İkincisi de Şevket Bey'in kapı önünde Ester'in eline -öykü burada tam bir suspens'ın kucağına düşmektedir- bir şeyler tutuşturmasıdır. Ne ki, mahalledeki gerilimi biraz da Bilal Bey fıştıklıyordur. Onun da birçok Yahudi kızından çocuğu olduğu söylenmiştir."[360]

Gerçekten de Bilâl Bey 1931 yılında ölmüştür. Karısı ise kendinden 76 gün sonra hayata veda eder.

Ölüm Saati

Yazarın kendi ölümünü kurguladığı bir öyküsüdür.[361] Öykünün hemen başında bir kadın yanında bulunan bir beye sürekli saati sorar. Adam bir türlü saati net olarak söylemez. "saatim

---

360 Aynı yer.

361 Farklı bulgu ve açılımlarla değerlendirmeye çalıştığımız öykünün konusu hakkında Asım Bezirci şu yorumu yapar: " 'İki Şarkı' [Ölüm Saati]nın kahramanı-ki gene kadındır - evde kocasını bekler durur. Saatler geçer, o gelmez." Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 143.
Bezirci'nin bizce konu ile ilgisi olmayan bu açıklamaları, yine kendisinin yazarla yaptığı bir söyleşide yazar tarafından da şu ifadelerle çürütülür: "Genç kızlığımın -Çocukluğumun- Ölümümün yüzlerce biçimini bulmuşum-dur. Bunun en ilginç örneği olarak "İKİ ŞARKI" hikâyesini gösterebilirim." Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 258.
Bezirci öykü hakkındaki yorumunu 1965'te yazmış, yazar ile söyleşiyi de 1966'da yapmıştır. Bu sebeple Bezirci'nin öykü üzerinde farklı yorumlarda bulunması olağandır. Fakat yazılarını topladığı ve 1980 yılında yayımladığı *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* adlı kitabına da bu yazıyı hiçbir düzeltme yapmadan alması dikkat çekicidir.

1'dir-2'dir-2 buçuktur" (s.84) gibi ifadelerle zamanı birbirine karıştırır.

Burada hasta yatağında bir kadın âdeta yanında bekleyen doktora, ölümüne ne kadar kaldığını sormaya çalışır. Fakat doktor bu zamanı belirtmez. "Saatim durmuş, saatimi kurmamışım" (s.84) yollu bahanelerle kadını geçiştirmeye çalışır. Ardından doktor ilgiyi farklı yöne çekmek için "Babanız sağ mıdır?" (s.85) gibi sorular sorar. Kadın bu defa tarihi öğrenmek ister. Ve "Ayrılığımızın tarihi 1930'dur" (s.85) diyerek kendi doğumunu anlatır gibidir. Anlatıcının 1931 yılında doğduğunu bilmemiz sebebi ile buradaki tarihin, bir şaşırtmaca olduğunu düşündük. Ölüme yakınlaşan kadının böyle bir zamanda doğumunu da kurgulaması hayatın iki uç noktasında gidip gelişini simgelemesi açısından önemlidir.

"Acaba vakit geçti mi?

Hastamız iyileşmeye yüz tuttu mu?

Yalvarırım Beyefendi saatiniz kaçı gösteriyor?" (s.85) ifadeleri yukarıda belirttiğimiz hasta-doktor diyalogunu doğrular niteliktedir.

Öykünün bu noktasında yatağındaki hasta kadının sayıklamalarına şahit oluruz. Kadın âdeta uykudadır. Ve uykusunda konuşur. Yine sürekli saati sorar. Bu sırada hastanın bu halini fark eden odadaki birileri "Nasıl düş görüyor. Neler söylüyor" (s.86) gibi ifadelerle kadının durumuna karşı şaşkınlıklarını dile getirirler. Bu noktada kadın bir tren istasyonunda karşılaştığı birini hayal eder. Bu kişi kendisinden "1 yaş büyük" (s.86)tür. Bu hayalle gerçek arası zamanda kendine gelen kadın, doktora yine saati sorar. Az önceki istasyon nerededir? Saat kaçtır? Etrafındakiler kimdir? Kadının bu korkulu anlarında doktor "Korkmayın ben buradayım sizi tutarım düşmezsiniz" (s.87) diyerek, onun boşluktaki dünyasına ışık olmaya çalışır. Kadın yavaş yavaş muhasebe yeteneğini kaybetmeye başlar. Bu uyku ile uyanıklık arası bir durumdur. Artık ölüme yaklaştığını hisseder ve yerine "O'nu" (s.87) bırakır. Anlatıcının burada bahsettiği O, muhtemelen yine kendisidir. Onun, eve hapsederek, kendi kendine yaş-

landırdığı kişi, ihtiyar bir Sevim Burak'tır. O hasta ve yaşlı kadın ölecek, yerine belki de üreten, yaşayan genç bir Sevim gelecektir.

Anlatıcı burada şahısları ve anları iç içe geçirerek bir iç hesaplaşmaya girişir. Bu hasta Sevim'in yalnızlığına, karanlığına, Sevim'liğine doğru bir yönelişidir. Sokağa çıkmayan, hiçbir bildiği olmayan (s.87) bu kadın yalnız O'nunla konuşur. Yani kendi içiyle dost olur. Dış dünyaya kapılarını kapayan ve karanlıkların içinde görünen Sevim, yaşadığı hastalığı anımsar. Bir pencere kenarındaki karyolada acılar ve ağrılar içinde nasıl kıvrandığını anlatır.

Anlatıcının burada, "Doktor gelmiş iğne yapmış O'na. Bir daha da kalkmadım-bir daha da kakmamış-" (s.88) şeklindeki ifadelerinden iki hasta var gibi görünür. Fakat Sevim'in iç dünyasındaki kişi ile kurduğu dostluk, anlatıcıya bu bir kişiyi, iki ayrı Sevim olarak kurgulatır.

Nitekim öykünün devamında genç Sevim, diğerine seslenir. "Sevim-Sevim-Sevim" (s.88). Fakat yaşlı Sevim bunu duymaz. Bu durumda genç olan diğeri hakkında "Hem sağır hem de ağzında dili dönmez 80 yaşında-" (s.88) diyerek onun yaşlılığını vurgular. Yaşlı insanların zamanla çocuklaşması fikrinden yola çıkan anlatıcı, bu noktada yaşlı Sevim'i birden çocuklaştırıverir.

"Hayatta her şeyin bir kararı" (s.89) olduğunu düşünen anlatıcı, yaşamında hiçbir şeyi kararında yapamamıştır. "Ayrılmanın-Unutmanın-Bilmiyorum demenin-Çocuğu dağlarda tek başına bırakmanın-Bazı meselelerde yalnız kalmanın-Beni anlıyor musunuz diye tekrarlamanın-Sayıklamanın-Baş dönmesinin-" (s.89) dengesini hayatı boyunca kuramayan Sevim, yine derin bir iç hesaplaşmaya girişir.

Bu münasebetler onu ikiye böler. İkinci Sevim de ortaya çıkmıştır. Ve artık bu genç Sevim ise yaşamalıdır. Yaşlı ve hasta Sevim evden gidecektir. Gitmeden önce çocuklaşmışlığın tadını çıkarır, top oynar, şarkı söyler, hep güler (s.89).

Anlatıcı bu noktada artık hasta Sevim'i ölüme doğru yaklaştırır. Çünkü artık o, hep yatmakta ve yerinden kalkmamaktadır (s.89). Havada toplanan kara bulutlar sanki kara bir haberi getirir. Vakit gelmiş, yaşlı, hasta, üzüntülü ve abus (s.90) Sevim saati

gelince gidecektir. Ancak öykünün sonunda bu bekleyişi Sevimlerin, ikisinin de bir anda yok olmasıyla nihayete erer.

Afrika Dansı

Yazarın tamamıyla otobiyografik olarak kaleme aldığı öykü bir varlığın tanıtılmasıyla başlar. Bu bir makinedir "hem de değil" (s.7) dir. Çünkü o insanlarla konuşabilen, onlara emirler veren, buyurgan bir varlıktır.

Aslında makinenin ölümsüz olması, ölüm duygusunu içinde barındıran ve ona oldukça yakın olan yazarın tezadını ortaya koyar. Makine ölümsüzdür. Fakat anlatıcının da ondan bir üstünlüğü vardır. Sürekli aynı sözleri tekrarlayan, kendini ve hayatını yenileyemeyen makine, yazarın canlılığı karşısında iyice aciz ve zavallıdır.

"NEFES ALMAYIN
NEFES ALMAYIN (Nefes almayın dedikten sonra)
SOLUK ALMAYIN (Aynı şey oysa/yanlış/haysiyet kırıcı)
KIPIRDAMAYIN (Kendisi ölümsüz/bu hastahaneden başka bir hastaneye gidecek/ama gitse de/ mutlaka aynı şekilde konuşmak hevesine kapılacak)" (s.8)

cümleleri makinenin sözlerini ve kendini sürekli yineleyen bir varlık olduğunu göstermektedir.

Zaman zaman makinenin insanları toplayarak, onların kalbine de baktığı görülür. Muhtemelen bu makine kalp grafiği çekmektedir. Yazarın da kalbini çeker ve onun için şu sonucu çıkarır:

"SİZ BÜYÜTMÜŞSÜNÜZ
BÖYLE KALP DOĞUŞTAN OLMAZ

ÇOCUKKEN ISLAK DONLA

10 yaşında Rhevmatic Fever Aort odağında 1/4 Enjeksiyon üfürümü AZ. P.Z den 1'inci ses çifleşmesi

BÜYÜYÜNCE ISLAK MAYO

Aort odağında 1/6 sistalik enjeksiyon 2/6 erken diaslotik üfürüm var. Staz (÷) HJR (÷) Karaciğer kosta kenarını 8-10 cm. geçiyor. Tibial ödem (+),

" (s.10)

Anlatıcı, küçükken ıslak bir mayo ile denizden çıkınca bir müddet kalması sonucu bir kalp rahatsızlığı geçirmiş ve uzun yıllar bu rahatsızlıktan dolayı tedavi görmüştür. Burada da makinenin verdiği bu raporlar gerçekten de doktorların yazarın rahatsızlığı için verdiği raporlardır.

Öykünün bu noktasında makinenin buyurgan sesi yine dikkati çeker. Doğruluğu bilimsel yönden kanıtlanan bu makine, emreden konumda olmasıyla insanlar arasında bir itibar kazanmış ve sözü dinlenir olmuştur. Makine hastaları "Koğuşlarda/zemin katta/koridorlarda" (s.12) toplar, artık sorgu başlamıştır.

"ÜÇ PAKET Mİ
İÇİNİZE ÇEKEREK İÇTİNİZ
NİYE İÇİNİZE ÇEKTİNİZ DUMANI" (s.12)

Kalp rahatsızlığı çeken insanlara yöneltilen bu soru, sigaranın hastalığı tetiklemesiyle açıklanabilir.

Bu sorgulama esnasında anlatıcı, sıranın kendine de geleceğini bilir. Acaba ölecek midir? Yoksa "ÖLÜ MİVES KARUB" (s.13) mu olacaktır.

Burada yazar müthiş bir buluşla Sevim Burak ad ve soyadını tersten yazarak kullanır. Bu tasarruf belki de yazarın hayatı tersine işletmek istemesini belirtir. Zamanı geri döndürerek, o eski günlerini, ilk aşklarını, Afrika'da geçirdiği zamanları yaşamak ister. Bu sayıklamalar arasında Mives Karub da yatırılır ve makineye teslim edilir.

Makine burada yine ölümsüzlük ile kazandığı güçle insanlara emirler yağdırır. Çünkü onlar ölümlüdür ve zamanları iyice daralmıştır.

"ÇABUK ÇABUK DİYOR

YAŞIYORSUNUZ DİYE AZARLIYOR" (s.16) cümleleri insanların ölüme olan yakınlıklarını göstermektedir. Bu arada Menuhin'in[362] keman sesi yazarın zihninde yankılanır. Bu keman sesi belki de onu hayata bağlayan bir damardır. Zira anlatıcı öleceğini belgeleyen bir kâğıtla ölümden uzaklaşıp, hayata tutunmaya çalışmaktadır. Âdeta onu bir "KÂĞIDA İĞNELE" (s.19) mişlerdir ve anlatıcı bu iğneden kurtulmaya çabalar. Bilâl Bey'e ölümü getiren iğne ona da aynı duyguları yaşatır.

Anlatıcının hastaneye yatırılınca artan ölüm korkusu, doktorların, hastabakıcıların iyileştirme sürecinin bile yazarda acımasız bir disipline dönüşmesi, onu bedenen ve ruhen zayıflatır. Bu zayıflık zihnini anılarla, düşlerle, sanrılarla karmakarışık bir hale getirir. Anlatıcı âdeta geçmişteki keşkelerinin altında kalmamak için direnir. Bu çaba yazarın hayatta kalma mücadelesinin tek kanıtıdır.

Tüm hayatın bir hasta odasında geçmesi yazarı ürkütür. Çünkü bu, makinenin yaşamı ölümle bütünleştirebilmek için kurduğu bir düzendir. İnsan bu dar odaya hapsedilir ve toplumdan soyutlanması sağlanarak ölüme yaklaştırılır.

"MAKİNEYİ HATIRLIYORUM
HADİ BAKALIM
O MEŞHUR POMPANIZI GÖRELİM
ŞU NİGERİA'LARDA
LAGOS'TA
O 40º SICAKLARDA SÜRÜKLEDİĞİNİZ

---

362 Yehudi Menuhin 1916 yılında doğmuş ve kemanla 4 yaşında tanışmış ünlü bir keman sanatçısıdır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye'ye de gelen Menuhin, 20. yüzyılın en büyük keman sanatçılarından biri olarak düşünülmektedir.
Burak'ın ilk eşi Orhan Borar da Cumhurbaşkanlığı orkestrasında çalan bir keman sanatçısıdır. Yazarın, eşinden dolayı Yehudi Menuhin'i duyduğu ve muhtemelen dinlediği düşünülebilir. Menuhin hakkında ayrıntılı bilgi için bk. geocities.com/ank_tun/people5/Yahudi_menuhin.html (20.02.2006).

BİZ SİZE GİTME DEDİK
NEM DERECESİ %80
BİZ SİZE GİTME DEDİK
ATLAS OKYANUSU KENARINDA BARBEACH'LERDE
SICAK KUM
DALGALAR" (s.21) cümleleri ölüm odasından zihnini kurtarışını göstermektedir.

Bu noktada yazarın, Afrika'yı düşlediği görülür. Bir tarikat "bir dalga ile Hazreti İSA'nın Atlas Okyanusu'ndan geri dönmesini" (s.21) beklerken, anlatıcı da hayatın, kurguların, hayallerin, anıların, sanrıların arasından geri dönüp gelmesini bekler. Hayat geri dönerse artık anlatıcı onu yalnız yaşamayacaktır.

İşte bu yalnızlığının ortasında yazar Beckett imgesini üretir. Hareket noktası onun burnudur. Gerçekten de fotoğraflardan gördüğümüz kadarıyla Beckett'in iri ve kalın bir burnu vardır. Bu atmaca burun *"Büyük Kuş"* adlı öyküde de tespit ettiğimiz gibi Horus'un savaşımcı gücünü simgeler. Anlatıcı bununla ölüme meydan okur.

Yazar "kadınlar koğuşunun kapısının önünde" (s.26) herkese meydan okurcasına yüzündeki Bawalwa maskesiyle durur. Sadece erkeklerin kullandığı bu maske "KAVGACI VE GAGA" (s.26) burunludur. Yine burada da bu maskenin atmaca burnu ile hayata tutunan anlatıcı, garip bir şekilde erkeğe dönüşme edinimine girer. Bu da muhtemelen, yazarın üretkenlik, doğurganlık vasfı olmaksızın eşsiz kalmak istemesiyle ilgilidir.

Yazarın bu noktadan itibaren makinenin durağanlığına karşılık onu kimi zaman S. Beckett'e, kimi zamansa TV dizisindeki Sam'e dönüştürdüğüne şahit oluruz. Fakat en dikkat çekeni; onun Afrika kabilelerine döndürülüşüdür. Afrika kabilelerinin tamtamlı, danslı, boyalı, renkli ve oldukça canlı hayatı, makinenin durağanlığına karşı çıkarılır. Ve bu eylem, anlatıcının âdeta makineden intikam alışını simgeler.

Başvurulan bütün bu değişimlerin, dönüşümlerin temelinde anlatıcının hayatı uzatma, ölümle aradaki mesafeyi açma çabaları vardır. Afrika'nın canlılığının anımsanması biraz da yazarın durağan geçen hastane günlerini canlandırmak içindir. Fakat bu

yetersizdir. Çünkü anlatıcının geçmişi bu canlılığa yetecek düzeyde değildir. Bu defa hastanenin koridorlarında Afrika elbiseleri ve maskeleriyle dolaşır. Fakat bu da eksik kalır. En sonunda ölüm ile dirim arasında kalan hayatının derin boşluklarını, anlatıcı başkalarının yaşamlarını değiştirerek doldurmaya çalışır.

"KÖKLERİ GÖRDÜNÜZ MÜ
(...)
O ESRARENGİZ ŞATO'DA
MANDERLEY ŞATOSUNDA
KARISI ÜST KATTA ZİNCİRLİYDİ
LAURENCE OLİVIER
JOAN FONTAİNE
ESİR TİCARETİ YAPIYORLAR
AŞAĞIDAKİ SALONDA MEKTEP TALEBELERİ GİBİ
BALAYLARININ İLK GÜNÜ
MAHÇUP DOLAŞIYORLARDI
EL ELE (Televizyonda doktorların odasında izlemiştim hemşirelerle beraber)
ADAM (LAURENCE OLIVIER yukarda zincirdeki kudurmuş karısını düşünüyor fakat genç karısı JOAN FONTAINE'e gülümsüyordu)
AVRUPADAKİ GEMİLERLE EPEYİ TEMASI OLMUŞ
KENDİ IRKDAŞLARI OLAN SİYAHLARI BEYAZLARA
SATIYORLARMIŞ" (s.24)

Bu ifadelerle yazar bir dönemin meşhur dizisi Kökler'deki Laurence Olivier ile Joan Foantaine'i zenciye dönüştürür. Zenci olan bu iki kişinin beyazları satmaları anlatıcının ironisini ortaya koyar.

Yazarın ölüme karşı koyma çalışması olarak nitelendirebileceğimiz bu uğraşıları, makineyi her görüşünde ölüm gerçeğini anımsayarak sona erer. Bu korku ve kaygıdan kurtulmak isteyen Burak, âdeta kendine yeni bir evren kurar. Bu evren zıtlıklarla örülüdür. Yoksulluğun, açlığın ve ölümün en çok kol gezdiği Afrika, onun için bir dirim simgesi oluverir. Bu sebepledir ki onun anlattığı "UZUN BİR AFRİKA MASALIDIR" (s.27). Bu masalda korkuya, ölüme yer yoktur. Aksine makineye inat, ya-

şanmalı, oynanmalı, dans edilmelidir. İşte bu noktada yazarın bayramı başlar.

"Cucu bayramı başlıyor/baştan aşağı tavuskuşu tüylerini vücutlarına yapıştırmış beyaz yüzlü hortlaklar cucu'lar, ormandan dans ederek iniyorlar/LAGOS'a/SAINT LAS HOSPITAL'deki makineye doğru koşuyorlar" (s.27)

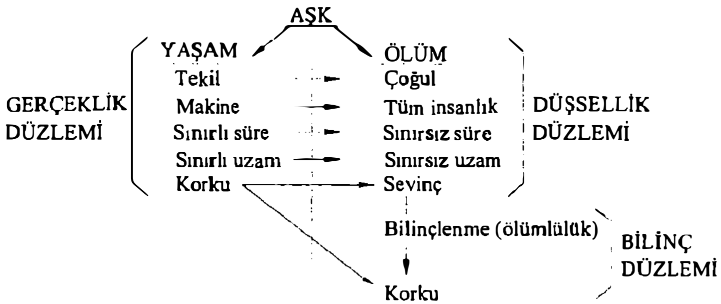
Anlatıcının bu neşeli hali, yaşama dönmek umudu kalmasa bile öykünün sonuna kadar sürer. Hastanenin dar koridorları, aynı öğünden oluşan yemekleri, makinenin buyurgan çağrıları hepsi ama hepsi artık Sevim Burak'lıktan Mives Karub'luğa dönen yazarın görmezden geldiği basit ayrıntılar halini alır. O ölmeyecektir. Ölse bile makineye inat ölüme koşarak, dans ederek gidecektir.

"(...)
Başlarında muzlar (torbaya)
Kalça çevirerek (torbaya)
Tam tam döverek (torbaya)
Çoluk çocuk OYİBO PEPE
IT MOR NO PEPE (torbaya)
Hindistan cevizleri (torbaya)
Kırmızı kuşlar papağanlar (torbaya)
Şarkılar IF YOU NO PEPE YOU MO MO YELLOW (torbaya)
Dans
Ederek
Geliyorlar" (s.33)

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Sevim Burak ölüme müthiş bir dans grubuyla koşarken yine de içinde hayata dair bir ümit taşır.

Öykünün sonundan anladığımız kadarıyla Mives Karub zor bir kalp ameliyatıyla tekrar Sevim Burak olur. Artık bundan sonra ters yüz edilmiş hayatı, tekrar yerine oturacaktır. Anlatıcı, hayata dönmenin diliyle konuşarak: "ben kalabalığın insanıyım/ renkli/ çeşit çeşit insanları görüp en güzelini seçmek istiyorum" der. Bu cümle ile yaşamın anlamını bundan böyle dışarıda arayacağını vurgulayan Burak, daha sonra insan içine karışacak ve yeni bir eş arayacaktır.

Son olarak öykünün özetini belirtmesi adına Feyza Zaim'in oluşturduğu bir tabloyu[363] burada vermek yerinde olacaktır.



Osmanlı Bankası

Öykü "LACİVERT İHTİYAR İŞİ BOL BİR ENTARİ" (s.56) tasviri ile başlar. Entariyi giyen anlatıcı bunun "ANNEANNE" (s.56) sine ait olduğunu belirtir. Ancak burada ifade edilmelidir ki yazarın külliyatından elde ettiğimiz bir malzemede Burak, *"Osmanlı Bankası"*nın taslağını hazırlarken bu giysinin babaannesine ait olduğunu yazmıştır. Bu taslakta "sen ölmedin mi babaanne? Nazlı Hanım, Lacivert ihtiyar işi bol bir entari belden sıkmalı ve püsküllü bir uçkur baş için bir delik yırtılmasın diye etrafında zırh deliği gibi dokuma işi bir kenarlık -senin sıkıntın fakirliğin fakat zenginsin- seni yazan bir torunun var -entarini giyen bir torunun var-"[364] diyen yazar öykü metnine anneannesinin entarisi diye aldığı bu entarinin aslında babaannesine ait olduğunu ve onu anlattığını vurgular. Bu sebeple entari sahibini babaanne olarak değerlendirmek gerekmektedir.

İşte anlatıcı, bu elbiseyi giyerek âdeta babaannesinin kılığına girip "MÜSLÜMAN" (s.56) olmuştur.

Burada entari yazarın geçmişini simgelemesi adına önemlidir. Çünkü o, bu elbise ile âdeta babaannesi olur ve annesi Aysel Kudret Hanım'ı düşler. Anlatıcının annesine, babaannesinin gö-

363 F. Zaim, *"Dönüştürülemeyen Gerçek"*, s. 25.

364 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan kendi ifadesinden alınmıştır.

zünden bakması bir çeşit intikam alıştır. Bir vakitler gelinini Yahudi olması sebebiyle dışlayan bu kadın, şimdi torununun kimliğinde onlara acır. Babaannesiyle birlikte bir zamanlar küçük Sevim'in de annesinin Yahudi tarafından utandığı düşünülecek olursa, bu durum aynı zamanda bir çeşit, gecikmiş bir gönül alıştır.

"İCADİYE" (s.57) deki haneleri ve oradaki Yahudileri anımsayan anlatıcının kaleminde Yahudiler ve kediler bütünleştirilir. "GEL BENİM YAHUDİ KEDİM" (s.57) denilerek bu birliktelik vurgulanır.

Anlatıcının burada, diğer öykülerinde olduğu gibi yine bir azınlık dili oluşturması, geniş bir dünyanın içinde az da olsa Yahudilere bir yer ayırması olarak düşünülebilir. Farklı bir lisan kurması da onları, özgürce kendi dillerinde konuşturmak istemesindendir. Zira yazarın annesi Türkçe'yi çok iyi konuşamadığı için sürekli alay edilmiş, hor görülmüştür. İşte şimdi de küçük Sevim ve anneannesi, alay edenlerle dalga geçecektir. Aysel Kudret Hanım hiçbir zaman kavuşamadığı bir özgürlüğe, bu öykünün satırları arasında kavuşacaktır.

Az önce entariyi geçmişe dönüş için kullanan anlatıcı, bu defa aynı entariyi, geçmişin derinliklerinde kendisine bir kalkan olarak değerlendirir. Annesi Aysel Kudret Hanım'ın kayınvalidesi Nazlı Hanım'ın evinde yaptığı bütün işleri bu defa entari yapar. Bütün azarlara, horlamalara, gözyaşlarına bu defa entari katlanır.

> "Bir öksüze vuran hain elin ardından iki damla gözyaşı (...)/ iki gül yanacıktan yuvarlanmadan aşağı/toz toprağın içine işlemeden/toprağın içine sızıp da çanakçı çamuru bin yıl sonra kindar kaşı çatık bir Bizans vazosu olmadan gelsin anneannemin entarisinin püsküllü uçkuru/öksüzün yanağını siliyorum/yemek ocakta pişti/altı yandı/tencerenin kulpundan tutup aşağıya mı indirilecek/gelsin anneannemin entarisinin yenleri/" (s.58)

Anlatıcı öykünün bu noktasında artık zihninde annesine ait ne varsa çıkarır. Bütün kızgınlıklarını babaannesine olan bütün öfkelerini kusar. Ve bu düşlerin ortasında genç kızlık hayallerine dalar. Güzel koku sürmek, dönemin aktrislerini takip ederek onlar gibi saç yaptırmak, onlar gibi giyinmek, saçlarını ütüyle

düzleştirme uğraşıları. Aslında bütün bu anımsayış bir tek şey içindir; âdeta amaç genç kızlık hülyaları arasında, gözlerinin önünde tükenen ya da tüketilen bir annenin ıstırabına ortak olamamışlığa duyulan bir hayıflanmayı anlatmaktadır.

Yazar yine burada annesinin çilelerinin üzerine babaannesinin entarisi ile gider. Onunla içinin bütün yangınlarını söndürür. Bu iç yangının dış dünyaya sıçraması sonucunda yine entari imdada yetişir.

> "Yıllardan beri/söndürürüm en hızlı yangınları/en azgın alevlerin üstüne bir entari yıllardır bir entari bir entari daha bir entari bir entari daha onun da üstüne bir entari entari üstüne entari İkinci Dünya Harbi'nde ölen Alman Askerlerinin ceketleri bu kadar üst üste yığılmamıştır/" (s.59)

Yazar bu defa babaannesinin deyimiyle "BİR GÜNAHKÂR" (s.90) olan bir adamın ölümünü kurgular. Onun günahı elindeki siyah çantanın içinde gizlidir. Ve adam bu çanta ile beraber dalgaların içinde kalarak ölüme doğru yaklaştırılır. Anlatıcının da içinde bulunduğu bir vapur neden sonra bu adamı ve siyah çantayı kurtarır. İsten kurum bağlayan gözleri ile yazar, "OSMANLI BANKASI'nın dile gelip bağırdığını YAŞASIN PARALAR" (s.61) dediğini duyar.

Anlatıcının kurum bağlayan gözü geçmişi kapkara görür. Burada asırlık bir banka olan Osmanlı Bankası geçmiş ile an, eski ile yeni arasında bir köprü olarak kullanılmasıyla dikkati çeker. Anlatıcı en sonunda yine babaannesinin entarisi ile gözlerindeki kurumu siler ve geleceğe daha aydınlık gözlerle bakar.

On Altıncı Vay

Öykü, fırtınaya yakalanan bir gemi ve o geminin usta kaptanı bir büyükbabanın anlatılmasıyla başlar. Dalgalar arasında bir o yana bir bu yana sallanan vapuru "Büyükbabam belki de sadece korkutmak için tahtıravalli oynamak istiyor bizimle" (s.62) diyerek bir tahtıravalliye benzeten yazarın da, bu vapurda olduğu anlaşılır.

Nitekim öykünün devamındaki "Biliyor ki bu vaporda LİZA Anneannem ile ben varız!" (s.62) cümleleriyle de vapurda üç kişi olduğu vurgulanır.

Anlatıcı öykünün bu noktasında, vapurun sallanmasından dolayı duyduğu korkulardan kurtulmak için usta bir kaptan olan büyükbabasının denizciliğe ait anılarını anımsar. "50 YILDIR" (s.63) açık denizlerde olan bu adam, kaç gemi ile çarpışmış, kaçını kurtarmış, kaç kere okyanuslarda kaybolup, kaç kere yolunu bulmuştur. Bu defa kaptanın bu maceralarını yaşadığı gemiyi anlatmaya başlayan yazar, özellikle şamandıralar üzerinde durur. Birçok şamandıra çeşidinden bahseder. Fakat öykünün içerisine bir tanesinin resmini koyar. Anlatıcının bu resmi seçmesinin sebebi büyükbabasının gemisinin uğrayacağı sonu göstermek içindir. Bu şamandıra aşağıda da görüleceği üzere öyküde şöyle tarif edilir.

"BATIK GEMİLERİM ÜSTÜNE KONAN
YEŞİL BOYALI
VE
HER İKİ TARAFI BEYAZ BOYALI
"W" HARFİ YAZILI ŞAMANDRALAR
BUNLARIN ŞEKLİ
MAHRUTİ
ŞEKER KÜLAHI
ÜSTÜVANİ
KOPMUŞ
SOBA BORUSU
İNSAN YERİNE" (s.64-65)


ŞAMANDIRA

Yazar şamandıraları anlatarak âdeta geminin batacağının sinyallerini verir. Dalgalar daha da büyüyerek vapura doğru saldırmaktadır. Ve bu saldırılar çoğaldıkça yazarın düşleri, kurguları ve anıları da artar. Geçmiş, her dalga ile daha da büyüyen ihtişamıyla çıkıp gelir.

Bu noktada yazar anneannesinin soylu hayatını düşünür. "FAİK PAŞA'DAN KALMA (Faik Paşa'nın kız kardeşi Büyük-

babamın ablası) FLEMENK TAŞI" (s.66) cümlesi bu soylu geçmişi simgeleyen en önemli unsurdur. Anlatıcı bu noktada anneannesinin servetini de bir yankı halinde vurgular. Seslerin gidip geldiği bu çınlama ailenin yakutlu, zümrütlü, pırlantalı, safirli servetini gösterir.

"BU DALGANIN ADI GEMİCİ DİLİYLE (VAY!) İNSANI ÖLÜME GÖTÜRÜRMÜŞ" (s.68) ifadeleri okuru anlatıcının tekrar dalgalarla boğuştuğu ana götürür. Vaylar ardı ardına gelmekte ve Liza kocasına kızmaktadır. Çünkü kaptan, küçük torununa KARLMAN'da gördüğü oğlan bisikletini alabilmek (s.68) için onları vapura bindirmiştir.

Bu sırada vaylar da artarak gelmektedir. Ve bu vaylar yine anlatıcıyı eskilere götürür. Fakat bu defa hatırlayış, ailenin Yahudi olmasına vurgu yapılarak kurgulanır. Yazar yine kendince oluşturduğu azınlık dilini kullanarak büyükbabasının ev hallerini, anneannesinin kapalı çarşıdan bir yakut almak için yaptığı pazarlıkları anımsar.

Bu arada da, cankurtaran yeleklerinin kullanma talimatı (s.70) resimleriyle birlikte verilir. Bu âdeta ölüme doğru yaklaşan ailenin kurtulmak için son çırpınışlarıdır.

Derken on beşinci vay gelir. Bu geliş aynı zamanda "Çocuklar önden hanımlar arkadan..." (s.72) seslenişinin de habercisidir. Muhtemelen burada anlatıcı ve anneannesi kurtarılır. Fakat büyükbabası hâlâ gemidedir. Bu dakika belki de anneanne Liza ve büyükbabanın birbirini son görüşüdür. Bu sebeple anlatıcı bu son hayali de onlar için kurgular. Liza ile büyükbaba çiçekli bir bahçede havuzun kenarında böğürtlenlerin, zakkumların, nergislerin, fulyaların arasında birbirlerine âşık olurlar. Yazar bu hayali âdeta dalgaların arasında kurduğunu gösterircesine satırları aşağıdaki gibi dağınık ve dalgalı kurar. Ve bu cümleler de yine azınlık dili ile oluşturulur.

"Achek ouldoum

Achek ouldoum

Husni Yousouf

Achek ouldoum

Achek ouldoum

Achek ouldoum Achek ouldoum

Tchilek

Achek

Ouldoum" (s.73)

Ve en nihayetinde on altıncı vay gelir. Bu dalga büyükbabanın gemisinin kaza yaptığını ve onun öldüğünü haber verir. Âdeta deniz, bütün bir geleceği, umutları, hayalleri, yaşanacakları yutan bir geçmişe dönüşür. Ve anlatıcı, on altıncı vayın ardından, bir ölüm çığlığı dinler. Gemiler:

"BUUUBBB

BUUUBB

BUUUBBB

BUUUBBB

BUUUBBB

Buuubbb Buuuubb" (s.76) diyerek, kalından inceye, yüksekten aşağılara inen bir sesle âdeta bu ölümün ağıdını yakar.

Tavuskuşları ve Kartallar

Öykü, arabaların ve onlara her yönüyle düşkün olan gençlerin tanıtılmasıyla başlar. Âdeta arabalarında doğup, arabalarında yürüyüp, arabalarında nikâhlanan ve evlenen (s.9) bu gençler için araba bir çılgınlık halini almıştır. Hayatlarının bütün karelerinde, hatta fotoğraflarında bile bu arabalar vardır.

Anlatıcı bu fotoğraf karelerinden, birden başka bir hatıraya geçer ve yeğenleri Ahmet ile Mehmet'in düğünlerini anımsar. İki genç çift düğünden sonra fotoğraf çektirmek üzere Foto Süreyya'ya[365] gitmişlerdir.

Burada bu çiftlerden erkek olanlar kartala, bayan olanlar da tavuskuşuna benzetilir. Yazarın yine erili kartalla vurgulaması dikkat çekicidir. Dişi de gösterişli, süslü ve rengârenk bir hayvan olan tavuskuşu ile resmedilir. "Biri tam bir kartal öbürü de

[365] Foto Süreyya 1930'lu yılların en meşhur fotoğrafçısıdır. Vitrindeki eski zaman modası portreleriyle hâlâ Beyoğlu'nda bulunan bu fotoğrafçı, bir dönem *Foto Süreyya* adıyla bir aylık, fotoğraf, sinema ve spor mecmuası da çıkarmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. www.sihirlitur.com/nostalji/beyoglu/html (03.03.2006)

tavuskuşu uçuşup biribirilerini parçalıyacaklar, tüyler havada uçuşacak, kartallar kanatlarını gerecek pırr... pırrr... pırr..." (s.10) cümleleri ile anlatıcı bu çiftlerin birbirlerine olan ihtiraslarını anlatır.

Bu kadar arzu dolu olan gençlerin daha bilmedikleri ve öğrenecekleri bir gerçek vardır. O da hayatın "beş aşağı beş yukarı iğneli fıçı" (s.11) oluşudur. Mutlu başlayan bu evlilikler bir çocukla süslenecek, sonra çocuklar büyürken, acılar, dertler de büyüyecektir. Ve bin bir zahmetle yetiştirdiğiniz bu evlatlar belki de daha sonra size bakmayacaktır.

Bütün bunlar, gelecekte olacaktır. Fakat Foto Süreyya bunları âdeta ilk andan itibaren bilir. Ve aslında, onun fotoğrafını çektiği şey bu acılardır. Bu noktada anlatıcı Foto Süreyya'nın fotoğraf karesinden gördüğü bu gerçekleri, muhtemelen çiftin balayı için gittikleri, Amiral Bristol[366] otelinin aynalarından yansıtır. Foto Süreyya'nın karelerinin son buluşu, öyküde kendisine benzeyen başka bir fotoğrafçının kapanmasıyla simgelenir.

"Foto Febüs Stüdyosu [367]
Tokatlıyan karşısında 271 No.da
Eski yerinden çıkmıştır."

Anlatıcının ısrarla bu fotoğrafçılar üzerinde durması, bunların geçmişi çağrıştırmaları ile izah edilebilir. Çünkü her iki fotoğrafçıdan biri Osmanlı'nın son dönemlerinden bu yana hizmet verirken diğeri de 1930'lu yıllarda açılır.

Amiral Bristol otelinin aynalarında gerçeği gören anlatıcı, gençlere de bunu göstermek ister. Fakat bu genç çiftler henüz gerçeğin katı zeminine çarpmaya hazır değildir. Anlatıcı bu noktada aynı aynalarda kendi görkemli geçmişini çizer. "Akrabala-

---

366 Amiral Bristol bir dönemin en meşhur otellerindendir. Şimdilerde Pera Müzesi olarak kullanılan bu binanın girişindeki irili ufaklı aynalar dikkati çekmektedir.

367 Foto Febüs 1890 yılında Pera'da açılmış bir fotoğrafçıdır. Buranın sahibi Kumkapılı bir balıkçının oğlu olan Bogos Tarkulyan'dır. Bu döneme kadar fotoğrafların hepsi, kimyası gereği sepya tonda basılırken Tarkulyan ilk defa fotoğrafları pastel tonlara boyamıştır. Bunun için de saraydan büyük bir ödül almıştır. Foto Febüs adıyla açtığı stüdyo o kadar ilgi görmüştür ki artık Tarkulyan, Febüs Efendi diye anılır olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. E. Özendes, *"İstanbul'un Fotoğrafçıları"*, s. 3.

rından gelmiş geçmiş büyüklerinden, Paşalar'dan maşalardan..." (s.13) hayaller gören anlatıcı, otelin aynalarında onların da birden "eciş bücüş, kargacık burgacık" (s.13) olduklarını görür. Aslında bu süreç, anlatıcının, konak kültüründen sıyrılıp, gerçeklik düzleminde inmesi ve bunların artık bir itibar vesilesi olamayacağını anlamasıdır.

Bu genç çiftler ise henüz aynalara çok yakından bakmaktadır. Aynaya çok yakın bakılınca, kişinin nefesinden aynanın buğulanacağı ve bulanık bir hal alacağı düşünülürse, aynaya yakından bakanlar görüntüyü tam olarak algılayamazlar. Ayna burada gerçeği vurgulayan bir imge olduğuna göre bu gençler henüz gerçeği tam olarak göremezler. Muhtemelen bir vakitler sarayların, konakların içinde gerçek aynasına yakından bakan anlatıcı da gerçekleri görememiş ve hayatın iğreti tarafı kendisine isabet etmiştir.

İşte bu noktada yazar "Gerçekleri-eciş bücüşleri-bakar körleri-düşmanları" (s.14) ancak Foto Süreyya'nın gösterebileceğini söyler. Tabi bunun için de yaşlanmak ve o resimlere uzaktan bakmak gerekir. Tıpkı "şimdi ihtiyarladık Elhamdülillah" (s.14) diyen anlatıcı gibi gerçekleri algılamak için ihtiyarlamak gereklidir.

Ekilenler

Öykü, Tolga adında birine olayın kahramanı tarafından yazılan bir mektup niteliğindedir. Anlatıcı "o günler epey geride kaldı, şimdi gene işteyiz." (s.17) diyerek geçmişte yaşadığı bir olayı anlatacağının sinyalini verir. Artık arkadaşlarının hepsi farklı bir yerde hayat kurmuştur. Ve aralarındaki irtibat kopmak üzeredir. Fakat kadın cumartesi günü hepsini yemeğe çağırarak bağlarını güçlendirmeye uğraşacaktır.

Bu arkadaş grubunun anımsanması genç kadının aklına nikâh sonrası eşiyle birlikte arkadaşlarını nasıl ektiklerini getirir.

O gün bütün bir arkadaş grubu gülerek, eğlenerek fazlaca içerek nikâha gelir. Gelin ve damat oldukça sarhoştur. Nikâh kıyılır, genç çift tebrikleri kabul eder. Her düğün sonrası olduğu gibi "malûm öpüşme faslı, tebrikler, resim çektirmeler" (s.18) in

ardından hep beraber arabaya binerler. Burada anlatıcının "BMW, 74 Mercury Cougar, Baracuda, Ralli, Carrera, Mustang" (s.19) gibi araba markalarını kullanması onun bu konuya olan ilgisini göstermektedir.

Bu kalabalık ve gürültülü grup hep beraber konvoy halinde yola çıkarlar. Deniz'in "dikkatli davranalım bunların bir programı vardır" (s.19) gibi uyarmalarına rağmen grubun bir anlık dalgınlığından faydalanan gelin ve damat onları atlatarak Erenköy köprüsüne doğru giderler.

Bu arada kalabalık grup da onlar bizi aldatıp evlerine gitmişlerdir, düşüncesiyle genç çiftin evine giderler. Bu sırada onlar da çoktan havaalanına varmıştır. Eve giren kalabalık, yiyecek içecek bir şey bulamamış, yeni damat evi arayıp "15 dakikaya kadar evi terk etmezseniz ben ordayım" (s.22) demiştir. Bunun üzerine kalabalık çok fazla bozularak evden ayrılır.

Yalnızlık

Hayatın acımasızlığı ve aile bağlarının öneminin vurgulandığı öyküye merkezî figürün aile yapısının tasviriyle giriş yapılır.

Fiillerin çekimleri, söyleşmeler ve iç konuşmalar bu öyküde birbirine karışır. Başkişi sürekli olarak geçmişe dönerek yaşadıklarını kurgular.

Anlatıcı "düzenli bir aileden" (s.25) gelmektedir. Hayatında hiçbir zaman "kavgayı/tartışmayı/küfürü/kötü söz söylemeyi" (s.25) öğrenmemiş, hayatının bu güzel günlerini anasının dizinin dibinde geçirmiştir. İşte bu noktada anlatıcı, ablasıyla çelişir. Ablası hayat görüşü olarak kendisinden çok farklıdır. Ve bu farklılık ablanın evlenerek evden ayrılmasıyla daha da derinleşip, net bir hal alır. Artık iki kız kardeşin arasındaki bağlar kopma noktasına gelir.

Anlatıcı ablasıyla olan dargınlıklarının sebeplerini maddeler halinde sıralar. "1-Evlenirken bana haber vermediler 2-Ve bir sene sonra oğlu oluyor onu da haber vermiyor" (s.26) gibi cümleler bu kırgınlığın temelinde iletişimsizlik olduğunu gösterir.

Neden sonra ablasının bir ziyareti yazarı biraz yumuşatır. Çünkü yıllardır görmediği kuzenlerini görmüştür. Üstelik de 5

yaşında olanı kendine benzemektedir. Öykünün burasında şıklığı ile dikkat çeken çocukların giysileri tasvir edilir. "Kapitone olarak, aplike edilmiş" (s.29) şekilde dikilen bu kıyafetlerin ayrıntılı olarak ele alınması, anlatıcının terzilik tarafıyla ilintilidir.

Hayatlarında ilk defa gördükleri bu kadının kim olduğunu soran çocuklara anneleri "Teyzeniz" (s.31) cevabını verir. Fakat bu defa çocuklar, teyzenin ne demek olduğunu merak ederler. Bu durumdan anlatıcı, kendisinin kuzenlerine hiç anlatılmadığı sonucunu çıkarır.

Fakat çocukların sempatik halleri bu yalnız teyzeyi çok etkiler ve yıkılan aile bağları tekrar oluşturulmaya çalışılır.

"Böylece çok sevdiğim mutlu aile tablosu yeniden doğdu" (s.32) diye düşünen anlatıcı bu ziyaretten bir ay sonra onları görmeye gider. Aralarındaki diyalog öyle güzeldir ki çocuklar ve teyzeleri gezmeye çıkmaya karar verirler.

Yine burada anlatıcının gözlemleri devreye girer. Çocuklar çok katı bir disiplinle elbiselerini giyer, annelerinin fikrini alır ve uyumlu bir şekilde gitmeye hazırlanırlar. Anlatıcı bu disipline hayran kalır. Vaktiyle annesinin kendilerine uyguladığı katı kurallara karşı çıkan ablası, kendi çocuklarını o düzen çerçevesinde yetiştirir.

Sır

"Yalnızlık" adlı öykünün devamı niteliğindeki öyküde yine aynı anlatıcı, bu defa ablasıyla olan ayrılıklarını ele alır. Başkişi yıllarca rahat ve büyük bir konakta yaşamıştır. Ve artık ablasının ısrarlarıyla "tavanları üstüne geliyormuş" (s.39) gibi hissettiği bir villaya taşınırlar. Bundan böyle anlatıcı için sıradan bir yaşam başlar.

Bir müddet sonra ablası bir doktorla evlenip gidince, anlatıcının mücadelesi ve yalnızlığı (s.39) başlar. Bu sırada bir paşanın oğlu ile tanışır. Onun yalnızlığına ortak olabilecek bu genç, yazarın onu terslemesi sonucu hayatından çıkıp gider. Bu gidiş çok uzun sürer.

İçine düştüğü yalnızlık giderek artar. Ablası mutlu bir evliliğe imza atmış ve çoluk çocuğa karışmışken kendisinin bu yalnız-

lığı nedendir? "Hayatın kendisini yaşamak istediğim çok oldu bunları hep yendim" (s.39) diyen yazar, geçmişinin örf ve adetlerinden sıyrılamadığı için yalnızdır. Konaktan ve o dünyadan ayrılmak istememesine rağmen zorla koparılan bu kadın, âdeta düş düzleminde kurduğu geçmişinde sıkışıp kalmış, orada kuruyarak sanki bir kız kurusu olmuştur.

Burada anlatılanlar yine Burak'ın olay süzgecinden geçerek yansır. Yazar, kahramanına asla acımaz ve ona acınmasını da istemez. Çünkü başkişi soyluluğun dış görünüşüne meyleder. Onun için önemli olan toplumdaki soyluluk statüsüdür. Bu statüyü şu anda bulsa, yeni düzen, eski düzen demeyip hemen ona sarılacaktır.

Ve gerçekten o fırsat da çıkar. Bir vakitler terslediği Paşa'nın oğlu şimdi müdür olarak çalıştığı yere gelmiştir. İşyerindeki bütün kadınların âşık olduğu bu adama anlatıcı da âşıktır. Aralarında çok fazla diyalog olmaz. Bir keresinde adam kadından doktora tezi için yardım ister. O da İngilizce konuşma bilmemesine rağmen "Redhouse" (s.44) u kullanarak yardımcı olur. Aralarındaki tek diyalog budur.

Genç adam Hilton'da düzenlenen bir yemeğe katılacaktır. Kadın da gitmek ister. Gitmek ve onu ne kadar özlediğini, sevdiğini (s.46) belli etmek ister. Ve o geceden sonra çok şeyin değişebileceğini bilmesine (s.46) rağmen gitmez, gidemez. Gidememe sebebi bir beceriksizlik midir? Hayır. Kadın sadece bunca aile terbiyesinden sonra, içinde fırtınaların esmesini istemez (s.47). Çünkü o, bir masa, bir sandalye gibi o günlere aittir. Ne onlardan kopabilir; ne de yeni bir hayata atılabilir. Çünkü o, bir konak artığıdır. Ne bundan kurtulabilir; ne de zaten kurtulmayı ister.

Mut

Öykü "genç bir ülke" (s.51) nin saldırısıyla başlar. Saldırıya uğrayan ise ülkenin yaşlılarıdır. Yazarın burada kurgulamaya çalıştığı şey; yeni neslin ecdadını, atalarını tanımayarak onları yok etmek istemesidir. Oysa onlar "yapıcı olsun diye" (s.51) Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Muhtemelen Batı'nın etkisinde kalan

bu gençler gittikleri şehirlerden "yıkıcı" (s.51) olarak geri gelmişlerdir.

Bu geliş öyle bir yıkımla doludur ki ilk yıkılan şey geçmişin ve hatıraların yüklü olduğu yalılardır. Sahiplerinden para karşılığı zorla bu yalılar alındıktan sonra gençler sorar: "Mutlu musun" (s.52). Oysa mutlu olacak hal mi kalmıştır insanlarda. Bu sırada bir tartışma başlar:

"Vermem evimi
Ver evini
Vermem" (s.52)

Anlatıcıya göre bu düşmanlar şimdiye kadar karşılaştıkları düşmanların en kötüleridir. Çünkü siz ecdadınızı övmeye kalkarsınız, onlar; "eski fotoğrafınızı aranjman yapan yeni bir dansöz resmiyle montaj yapar ve gazeteye basar" (s.54), siz babanızı ve kendinizi tahta çıkarırsınız, onlar; "bakarsınız babanızın fesini maymuna giydirip bir Osmanlı pulu ve yanında sizin gençlik resminiz orta kapak" (s.54) yaparlar. Siz "şu budur" "şu şudur" (s.54) derken, onlar; "hayır" "şu bu değildir" "şu şu değildir" (s.54) derler.

Buradan da anlaşıldığı üzere şehri istila eden bu gençlik, ihtimal ki materyalist bir gençliktir. Hiçlik ve boşluk felsefesini taşıyarak her şeyi madde ile izah eden bu insanların geçmişine karşı olması da olağandır.

Artık bu noktada çeyiz sandığını açan anlatıcı, bu sandıktan etrafa saçılan anılarıyla avunmaya çalışır. Firkete oyalar, Maşallah biçiminde yazılar, selvi biçiminde kesilmiş sedefler (s.55) etrafa yayılır. Fakat bu avunma nafiledir. Bunun farkında olan anlatıcı bir ara istilacılara benzemeye çalışır. Genç kız makyajı yaparak, bol entariler yerine mini etekler giyerek, rimeller sürerek, saçlarını şekilden şekle sokarak, kaşlarını alarak, boşluklar ile konuşmayı başararak kısacası taklit ederek (s.55-56) bu değişimi sağlamaya çalışır.

Ancak onun bu uğraşıları da boşunadır. Çünkü o, ne yaparsa yapsın "gül bahçe" (s.58) sinden ayrılamaz. Bahçenin içinde oturur. Karşıdan görünen düşmanlarına gül vermek ister. Fakat onlar gülleri değil yaşlı kadının, yaşlı ve güzel geçmişini almaya

gelmişlerdir. Sahip olduğu hiç bir şeyi vermek istemeyen kadın, oradan oraya çırpınır durur.

"Ben koş
Ben yetiş
Ben git
Ben dön
Ben dur
Ben bağır
Ben kokla" (s.60)

Bütün bu çabaların sonunda daha fazla dayanamayan kadının artık razı olmaktan başka çaresi kalmaz.

"Ben sus" (s.60).

Palyaço Ruşen

Öykünün başında yazarın arabalar konusundaki bilgisi dikkat çeker. Caddede "tangur tungur" (s.63) ilerleyen bir Chevrolet, kendisine seslenen bir Alfa Romeo'nun bağırmalarına bakar. Burada aslında olaylara tepki veren arabanın sürücüleridir. Fakat yazar âdeta tepki gösteren, kişi olarak arabaları kurgular.

Alfa Romeo, Chevrolet'e çamurluğunu mahvettiği için bağırır. İki araba da hasar görmüştür ve oldukları yerden çıkamazlar. Mercury Cougar marka bir arabadan yardım isterler. Fakat Cougar'ın sürücüsü sinemadan çıkacak kızlardan birini avlamayı beklediği için (s.65) yardım etmez. Cougar Bağdat caddesinin en yeni (s.65) ve en havalı arabalarındandır. Bu lüks arabanın zengin sahibi de Alfa Romeo gibi bir araca yardım ederek küçülmek istemez.

Anlatıcı öykünün burasında Mercury Cougar'ı tanıtmaya başlar. Emniyet kemerlerinden, koltuklarına kadar oldukça lüks olan, 301 beygir gücü bulunan bu araç dönemin bir numarasıdır. Anlatıcının arabayı tanıtırken emniyet kemeri ve koltukların resmini kullanması da abranın önemini vurgular.

Bu sırada kaza yerine polis gelmiş, olayı soruşturmaktadır. Yaşananlar hakkında Ferrari 365 GT'nin sürücüsü, Austin Maxi'nin sürücüsü konuşurken artık Bağdat caddesinde yerini yeni arabalara bırakan zavallı, Chevrolet hayallere dalar. Bundan

10 yıl önce Bağdat caddesinin en tutulan arabasıdır. Monza yarış tipi (s.70) bir araç olan Chevrolet, hızı, fren sistemi, ani dönüşleri ile bir zamanlar herkesi kendine hayran bırakırken artık adı anılmaz olmuştur. Durumuna efkârlanan Chevrolet (sürücüsü) bir sigara yakar ve ahvaline acır. Bir taraftan da Bağdat caddesindeki araba yarışları devam eder. Bu yarışların ortasında, yarışı bitirip dönenler Chevrolet'in haline bakıp dalga geçerler. Fakat onun içinde bir umut vardır. "O, Ford Mach I'in çıkmasını" (s.75) beklemektedir. Beklediği olacak ve Ford Mach I, zavallı Chevrolet'in intikamını alacaktır.

Sevim Burak'ın *Ford Mach I* adlı eserine yapılan bir gönderme olabilecek olan bu cümleler, âdeta yazarın, Chevrolet'i (belki kendisi) zavallı görenlere bir cevabıdır. Burak, kendisinin durgunluk dönemine girdiğini iddia edenlere karşı *Ford Mach I*'ı yazmaktadır. Bu sebeple buradaki arabaların sembolik izler taşıdığı da düşünülebilir.

Öykünün bu noktasında yazar Medrano Sirki'nde çalışan Palyaço Ruşen'i anlatmaya başlar. Ruşen, Medrano Sirki'nde her akşam göz yuvarlağını döndürmek gibi numaralarla seyircileri eğlendiren bir palyaçodur. Fakat yazarın kurguladığı trajedi öyle ilginçtir ki insanları eğlendiren bu palyaço hep mutsuzdur. Çevresindeki herkesi kendisine düşman olarak görür. Fırsat bulsa caddedeki her şeyi yiyecektir. Nitekim "iki çocuğunu" (s.78) da yemiştir. Burada palyaçonun iki çocuğunu yemesi, içinde bulunduğu yoksulluk sebebiyle iki çocuğuna iyi bir gelecek hazırlayamaması olarak düşünülebilir. Çünkü öykünün devamında, palyaçonun yürüdüğü Bağdat Caddesi'nin zengin ışıklarının, onun geldiği karanlık sokaklardan farklı olduğu vurgulanır (s.79).

Palyaço Ruşen yoksulluğuna isyan edercesine Bağdat Caddesi'nin en yeni ve en lüks arabası Ford Mach I'a düşmandır. Bu düşmanlık aslında araba nezdinde, kendisinin hiçbir zaman ulaşamayacağı zenginliğedir.

Burada palyaço, etrafındaki her şeyle birden bire yer değiştirir. Bir bakarız ay, bir bakarız araba oluverir. Anlatıcının bu fantastik yer değiştirme eylemi, bir çeşit palyaçoyu benliğinden sıyırıp, istediği şekle sokma arzusudur.

Caddede bu halde ilerleyen Ruşen, birden bir "kral" (s.80) edasındaki Ford Mach I'ı görür. Ona yaklaşmak, dokunmak ister. Sanki onunla dostluk kurmak (s.81) niyetindedir. Bağdat caddesindeki hiç kimse Ford Mach'in sürücüsünü görmemiştir. Ve bu, palyaçonun, onu görüp, dost olması için tek şansıdır.

Bu sırada arabadan tıkırtılar duyan Ruşen, sürücüyü görme umuduyla sürekli bir ileri, bir geri gider, gelir. Fakat bu nafile bir çabadır. Çünkü "Mach belki de insanlara, bilgilerine-toplumdaki yerlerine-sınıflarına-zenginliklerine-hayatta başarılı olup olmadığına-giderek başarının büyüklüğüne küçüklüğüne göre görünüyordu" (s.83).

Burada, daha önce de ele aldığımız gibi Ford Mach'in sürücüsünün yazarın kendisi olma ihtimali yüksektir. Burak *Ford Mach I* adlı eseri ile âdeta toplumun bilgili ve başarılı kesimine seslenmiştir. Edebiyat sirkinin hep aynı numarayı yapan-eseri yazan-Palyaço Ruşenlerinin-yazarlarının-onu anlamasına ve Ford Mach I'ın içinde onu görmelerine imkân yoktur.

Aslında "isteyen istediği gibi görebilirdi Mach I'i-Palyaçonun özel bir derdi olarak değil-toplumu ilgilendiren bir sorun olarak-çünkü Palyaço'ya Mach I'i ilk gösteren başka birisiydi" (s.84) cümleleri de yazarın Mach I'ı yazma sebebini gösterir.

Bu sırada Palyaço Ruşen bu meçhul sürücüyü görmek için mücadelesine devam eder. Mach I'ın sürücüsü farklı yerlerden ses çıkararak sürekli onu kandırır. Bu sesler kimi zaman ağlamalara, inlemelere dönüşür. Palyaço her defasında yaklaşır fakat sürücüyü göremez. Artık sabrı tükenmiştir. Kaportaya, camlara yumruk atar. Ama Ruşen'in bu çocuksu bekleyişi hiçbir zaman mutlu sonla bitmeyecektir.

Palyaço bu bekleyişin ortasında geçen yıl Lunapark'ta yaptıkları bir numarayı anımsar. Arkadaşı bir Chevrolet'i, bunun her tarafı çıkıyor diyerek sökmeye başlar. Sırayla kapılar, koltuklar, lastikler, motor, tavan sökülür. Bu manzaraya tahammül edemeyen Ruşen, arkadaşının elinden arabayı alıp, tekrar monte etmeye çalışır. Fakat araba bir türlü eski halini almaz. En son çalışması için benzin döküp, kontak çevrilir ve Palyaço Ruşen ile üç arkadaşı içinde olduğu halde araba infilak eder.

Bu durum âdeta edebiyat sirkinin palyaçolarının yazdığı Chevrolet kitapların infilak edişi gibidir. Ruşenler, son bir hamle ile ne kadar düzeltmek isterlerse istesinler, değerini ve kalitesini bir gün, bir şekilde gösteren bu eserler, yok olmaktan kurtulamazlar.

Kurtla Avcı

Masalsı unsurların sıkça kullanıldığı bu öykü âdeta "uzun bir kurt masalıdır" (s.107). Avcılar bir av sırasında genç bir kurdu hiç acımadan öldürürler. Bu ölümün üzerine diğer kurtlar ulumaya başlar. Fakat içlerinde "en ihtiyar olanı" (s.107) bu duruma çok öfkelenir.

Yaptığına pişman olan avcının tek bir isteği vardır. O da bu yaşlı kurdu bulup ona "hikâyeler anlatmak" (s.108) tır. Nihayet karşılaşırlar. Kurt hemen dişlerini gösterir. Fakat avcı bu defa ısrarla dostluk kurmak niyetindedir.

Avcı kurdun önüne oturur ve anlatmaya başlar. "Dağ kurtları insanları sevmez, onlara acımazlar" (s.109). Fakat avcı ona, kurtları sevdiğinden bahseder. Kurt buna aldırış etmeden onun bacağından ısırır. Bu duruma öfkelenen avcı "kurdun suratına mükemmel bir tokat" (s.110) atar. Ama buna rağmen o, pes etmeyecek, mutlaka kurtla dost olacaktır.

Bu defa konuşma sırası kurda gelir. Yıllardır "yapayalnız"dır (s.111). Ve insanlarla aralarında derin bir uçurum vardır. O ve arkadaşlar postları için yaşarlarken, insanlar onların derilerini yüzer. Kurtlar yalnızca acıktıklarında yerken, insanlar her vakit birbirini yerler (s.111).

Bunun üzerine avcı "beni yemeni istemiyorum" (s.112) diye kurda yalvarır. Fakat kurt bütün açıklığıyla onu da yiyebileceğini söyler. Artık öfkelenmeye başlayan avcı ona bir yumruk atar. Kurt ağlamak üzeredir.

Aslında ikisinin kaderi de ortaktır. "Biri insan Diğeri de kurt" (s.112) olsa da onların acıları bitip tükenir gibi değildir. Ve her ikisi de çevresindekilere dert anlatamamaktan muzdariptirler. İşte yine birbirlerini bulmalarına rağmen dert anlatamamışlardır. En sonunda her ikisi de kendi yoluna çeker gider.

Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye

Olaylar, Sevim Burak tarzı öykülerde görmediğimiz şekilde bir gece tasviriyle başlar. Bir adam bu "yıldızsız boğucu" (s.137) yaz gecesinde taksiye biner. İstikamet Levent'tir. Yolculuk başlar. Yolcu arkasına yaslanır ve yaşadıklarını düşünür. Üç saat önce sevdiği kadınla nişanlanmıştır. Ünlü bir rejisör olan bu adam İstanbul'un en zengin kızıyla nişanlanmış ve genç nişanlısı da onu "büyük bir hırs ve arzuyla" (s.138) sevmektedir.

Genç kızın sevgisi gerçek olsa da adamın ilgilendiği tek şey paradır. Nişanlısına "Ben kadın parasıyla geçinecek kadar aşağı cinsten bir erkek değilim" (s.139) derken bile hayalinde, yaşayacağı güzel bir hayat kurar.

Aslında genç adamın planı nişanlısıyla resmen evlenmeyerek, evlilik hayatı yaşamaktır. Ona da bu durumun çeşitli taraflarını anlatarak, bunu kabul ettirmeye çalışır. Genç kız delikanlıyı öyle sevmektedir ki o ne derse yapmaya hazırdır.

Bu sırada neden sonra kendine gelen yolcu farklı bir istikamete doğru gittiklerini fark eder ve şoförü uyarır. Şoför, doğru yolda olduklarını, daha önce kendisinin evine kaç kere kadın getirdiğini söyleyince yolcu rahatlar ve hayallerine kaldığı yerden devam eder.

O gün nişan ne de müthiş olmuştur. Nişanlısı da kendisi de çok şıktır. Şampanyalar su gibi akmış, çiftin öpüşmesi ile bütün salon âdeta çıldırmıştır. Herkesin deliler gibi eğlenip, dans ettiği müthiş bir tören olmuştur. Aslında yolcu için aşk "çılgınlığa varan bir oyundur." (s.145)

Bu sırada yolcu sert bir sesle kendine gelir. Şoför bir dağ başında durmuş ve adama yönelerek konuşmak istemiştir. Şoförün kendisini öldüreceğini sanan yolcu, bütün paralarını vermeyi teklif eder. Fakat şoförün niyeti farklıdır. Cebinden bir tabanca çıkarır ve hesap sormaya başlar.

Bu rejisör, adamın torunu Fatma'yı beş liraya figüranlık yapması için kiralamış sonra da onu lekelemiştir (s.147). Fatma birkaç ay önce 15 yaşında, ben film artisti oldum diyerek evi terk etmiştir. Ve o günden beri de ortalarda yoktur (s.148).

Yaşadıklarına inanamayan yolcu böyle birini tanımadığını iddia etse de karşı taraf bundan çok emindir. Bunun üzerine rejisör, şoföre Fatma'yı bulacağını söyler. Fakat adam, Fatma'yı bulsa bile ona namusunu geri veremeyeceğini, çünkü onun artık başka erkeklerle gezdiğini anlatır.

Bu sırada şoför birden adamın cebindeki bütün paraları alır ve şehrin yolunu tutar. Araba son sürat karanlıkta ilerlerken ağlayan Fatma'nın yüzü, yolcunun gözünün önüne gelir. Âdeta ondan hesap sormaktadır. Ardından araba şehrin içine girer. Bu ışıklı sokaklar, karanlıklarla birlikte Fatma'nın hayalini de geride bırakır. Artık rejisör her şeyi unutmuş, yeni ve "güzel" (s.150) bir hayata yol almaktadır.

Dünyanın En Meşhur Kulesi

Yalnızlıkları içerisinde dostluk kuran yaşlı bir adam ve kuş öykünün başında, balkonda oturur. "Vücut sol bacağın üzerinde dengelenmiş" (s.45) olan bu adam muhtemelen aksaktır ve balkonda uzun bir bekleyiş içine girer. Kıyafetlerinden oldukça fakir ve bakımsız bir hayat yaşadığını anladığımız ihtiyar âdeta beklerken bir şeylerin de diyetini öder.

Adam ve kuşun bu bekleyişinin ortasında yazar iki tarafı ağaçlarla çevrili, toprak bir yolda uzun zamandır yürüyen birini (s.46) anlatır. Bu kişi ihtimal ki yaşlı adamın beklediği kişidir. Ama kimdir?

Bir süre sonra ihtiyar ve kuş uzaktan birinin geldiğini fark eder. Adam içeri girerek ışığı yakar. İhtiyar adam, geleni karşılamak istemeyerek evine sığınmıştır. Bu sırada gelenin adımları sıklaşmış, eve doğru yaklaşmaktadır.

Yaşlı adam yaktığı ispirto ocağının yanında bir müddet bekleyip oradan aldığı toprak bir kap ile tekrar balkona çıkar. Bu sırada yolcu eve gelmiş muhtemelen bahçeyi çevreleyen, yıkılmaya yüz tutmuş bir duvardan içeri girmiştir. Bu, âdeta taş merdivenli yüksek bir kuledir.

Üzerinde:

"DÜNYANIN EN MEŞHUR KULESİ

YAPILIŞ TARİHİ: BİLİNMİYOR

ZİYARET SAATLERİ: YEDİNCİ GÜNLER DIŞINDA" (s.46) yazılıdır.

Belki bu kule gerçekten Pazar günleri dışında her vakit ziyaret edilebilen meşhur bir kuledir ve ihtiyar adam bu kulenin bekçisidir. Belki de yaşlı adam, unutularak, yalnız bırakılarak, terkedilmişliğinden kendi içinde bir kule inşa etmiş ve yıllardır bu yapıyı kimse ziyaret etmemiştir. Ama işte uzak yoldan gelen ve gelmesi beklenen biri küf kokan merdivenlerden (s.46) yukarı doğru çıkmaktadır. İhtiyar adam ise ispirto ocağının ışığında ellerini yıkar. Ve en nihayetinde bekleyen ile beklenilenin, özleyen ile özlenilenin büyük buluşması gerçekleşir. Bu gelen, öyküde bir ipucu bulunmamakla birlikte, ihtiyarın yıllardır özlemle beklediği -muhtemelen- oğludur. Yolda yürürken kumlar üzerine yaptığı basınç, hızlı ve büyük adımlar atabilmesi (s.46) bu kişinin genç bir erkek olduğunu göstermektedir.

Bu buluşmanın ardından balkona çıkarlar. Fakat içeri gidip gelmelerden, yaşanan hızlı konuşmalardan bu iki kişinin kavga ettiği, muhtemelen birbirlerinden hesap sordukları görülür. Bu uzun bekleyiş ve kısa hesaplaşmanın tek şahidi kuştur. Trabzanların kenarında bekleyen bu kuşun şahit olduğu bir şey daha vardır. Bu, tartışmaların, özlemlerin, bekleyişlerin ortasında tahammülü kalmayan ihtiyar adamın kendini boşluğa bırakıvermesidir.

3.4.1.2.3. Fikirler

Sevim Burak'ın öykülerinde, dünyayı algılayış biçimindeki farklılığa bağlı olarak, değindiği ana fikirlerin edebiyatımıza bir yenilik getirdiği kanaatindeyiz.

Hayatı, sanatı ve eserlerini bir oyun olarak algılayan yazar, bunları iskambil kâğıdından yaptığı evlere benzetir. Bir gün hepsi mutlaka yıkılmaya mahkûmdur. Bu mahkûmiyet yazarın cümlelerine şöyle yansır:

> "Tıpkı çocukken yaptığımız evler iskambil kâğıtlarından oyunumuz gibi. Büyüyünce de seviniyoruz, ağlıyoruz kendi eserlerimizin yıkılmasına... Bu bir oyun değil. Çocukken de büyükken de san'attır yaptığımız... (Kendimize güvenimizdir) Maalesef iki kişi

oynanmayan bir oyun. Hayatta daima (iki kişiden) kadın-erkek biri kuvvetlidir. Fizik anlamda değil manevi anlamda. "Oyun kuran kuvvetlidir." Gözü açıkken düş gören kuvvetlidir. Hayal gücü olan kuvvetlidir."[368]

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere yazar, eserlerinde hep gözü açıkken düş gören, hayal gücü kuvvetli olan olmuştur. Burak'ın eserlerine yansıttığı bu gücü, onu oyunu kuran haline getirmiş, bu sebeple eserleri sağlam bir fikrî yapıya oturmuştur.

Sevim Burak öykülerinin genelinde ölüm, hayatla yaşanan çatışma ve yalnızlık temalarını ağırlıklı olarak ele alır. Bunlar aşağıdaki gibi belirlenebilir:

a. Ölüm: Yazarın temel olarak ele aldığı ilk düşünce ölümdür. Burak için âdeta bir tutku halini alan ölüm, hayatın çocukluk, gençlik gibi dönemlerine bakılan bir pencere görünümündedir. Kahramanların bütün anıları, izlenimleri, özlemleri, bekleyişleri, sonunda hep ölüme çıkar.

Kişilerin sevilmemişlikleri, ölüm arzusunu tetikleyen bir unsurdur. Yalnızlık ve özlem de işin içine girince artık kişi için son, kaçınılmaz olur. Yazarın olgunluk döneminin ilk öyküsü olan *"Sedef Kakmalı Ev"*de Nurperi Hanım'ın, kendisini dört duvar arasına yıllarca hapseden kocası Ziya Bey'i hiç sevmemiş olması, onu ölüme götürür. *"Pencere"*de sürekli bir yalnızlık ve beklenti içinde olan kadının ölümü kurgulaması bir buhran anından çok, bilinçli bir edinimdir. *"Büyük Kuş"*da kadının erkek bir atmacanın saldırısıyla kararan hayatı boyunca, erkeklerden ve toplumdan nefret eder olması, içine düştüğü yalnızlık çukurundan çıkamaması onu ölüme sürükleyen temel etkendir. Burada, kadının ölümü diğer öykülerden farklı olarak başkası tarafından gelir. Fakat temelde bu, kadının bilerek, isteyerek kurguladığı bir sondur. *"Ah Ya'Rab Yehova"*da günahların cezası olarak Gazap Tanrısı Yehova tarafından gelen ölüm, Bilâl'in eliyle uygulamaya geçer. *"Ölüm Saati"* yazarın kendi ölümünü, çocukluğu ve gençliği çerçevesinde kurgulamasıyla önem arz eder. Fakat bütün bu ölüm şekillerinin ve ölüm arzusunun aksine *"Afrika Dansı"* yaza-

---

368 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 70-71.

rın hayata sıkı sıkıya tutunma çabasını ele alır. Hastanede ölümle yapılan mücadelenin dile getirilmesi onun ilk defa yenik tarafının gösterilmesidir. *"Osmanlı Bankası"* bir entarinin üzerinden kurgulanan çocukluk, gençlik anılarıyla beraber yazarın büyük babasının ölüme yakınlığını anlatmasıyla dikkat çeker. *"On Altıncı Vay"*da büyükbabanın bu ölümü gerçekleştirilir. Dalgalarla gelen son, anneannenin hayalleri arasından çıkıp, büyükbabayı bulur. Yazarın ölümü kurguladığı son öyküsü *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*nde de yalnızlıkların, derin bir bekleyişin ortasındaki ihtiyar bir adamın intiharla sona gitmesi ele alınmıştır.

Burak'ın öykülerinde trajik bir son olmaktan çok, bir çeşit kurtuluş olarak algılanan ölüm teması için asıl irdelenmesi gereken, bu kurtuluşu hazırlayan etkenlerdir. Bu sebeple, *"Sedef Kakmalı Ev"*, *"Pencere"*, *"Büyük Kuş"*, *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"* adlı öykülerde kurtuluş olarak görülen ölüm için, "başvurulacak en son yoldur" gibi bir ana fikir belirlemek uygun olmayacaktır. Öykünün temeline inip, bir fikir tespit etmek gerekirse, figürlerin sonunu hazırlayan sebeplerden yola çıkılmalıdır. Bu bağlamda yukarıda belirlediğimiz öyküler için şöyle bir ana fikir düşünülebilir. "İnsanoğlu yalnız yaşamaya en başından itibaren müsait olmayan bir varlıktır. Hz. Adem'e bir eş getirilmesi bile yalnızlığın tahammül edilemeyen bir olgu olmasındandır. Bu sebeple insan her ne olursa olsun, kendini toplumdan soyutlamamalı, yalnızlığını bölüşecek bir arkadaş edinmelidir."

Nitekim *"Afrika Dansı"*nda kalabalıklar içinde yaşamaya karar vererek hayata tekrar tutunmaya çalışan yazar da yalnızlığın dayanılmazlığını ve onun peşi sıra ölümü getireceğini vurgularken, kalabalıkların hayatı simgeleyeceğini anlatır.

*"Ah Ya'Rab Yehova"*da bir tür ceza olarak kurgulanan ölüm, kişilerin bir şeye karar verirken kültürlerini, an'anelerini, yerine göre dinlerini ve yapacakları şeyin meşruluğunu düşünmeleri gerektiğini hatırlatır.

b. Hayatla Yaşanan Çatışma: Sevim Burak'ın eserlerinin çoğunda hayatla bir çatışma içerisinde olduğu gözlenirken, o hayata ve hayatı yansıttığı eserlerine karşı kötümser bir kimliğe bürünür. Bu konuda kendisi şu açıklamayı yapar:

"Kötümserliğim, duygunluğumun karşılığıdır hikâyelerimde. Hikâyelerimdeki kötümserlik, yazmaya zorunlu olduğum şeyin kendisidir. Amacım eğiticilik değildir. Kötümserlikle yazabildiğim gibi, iyimserlikle de yazabilirim. Amacım duygunluktur. Bilimsel öğretinin-geleneksel eleştirinin görevi, yapıtı çözmek, gerçekleri bulmaktır. (bir anlamda duygunluğu çözmek). Bir imgelemden meydana gelen, bir yapıtın, bir hikâyenin çözümü -yani- bir imgenin bir imgeleme eyleminin çözülmesi-sonucunda- ortaya çıkan gerçek, o imgelem'i kuran yazardır. Çok defa sinir durumu bozuk biridir imgelemi kuran. Bence, bir yapıtın çözümü sonunda ele geçen gerçek, imgeleme (yapıt'a) aykırı, çok bildik, gündelik bir gerçektir."[369]

Yazarın da belirttiği gibi işlenen bu kötümserlik özellikle planlanmamıştır. Hayat kötüdür. Yazar da bunu anlatmakla yükümlüdür. Burak'ın öykülerine yalnızlık, geçmişinden kurtulamama, toplumdan dışlanma gibi şekillerle giren bu kötümserlik hali, onun kahramanlarının temel duygusudur.

"Yanık Saraylar", *"Yalnızlık"*, *"Sır"* ve *"Mut"* adlı öykülerinde konak artığı aksoylu bir kadının, geçmişinden ve anılarından kurtulamaması sebebiyle günümüze, ayak uyduramayıp, uğraş düzeninin çarklarında ezilmesi anlatılmıştır. Bu durum da peşi sıra kötümser bir kahraman ve kötü bir dünya oluşturmuştur.

*"Tavuskuşları ve Kartallar"*da da modern dünyaya uyum sağlayamayan kadının fotoğraflarda duyumsadığı acılar ve kötü gelecek endişesi işlenir.

Yazarın eserlerinde işlenen bu katı gerçekçilikten ve kötümserlikten çıkarılabilecek bir tek mesaj vardır. "İnsan geleceğini kurmak için geçmişine saplanıp kalmamalıdır. Geçmişin kırıntılarıyla avunmaya çalışmak yerine ondan ders alarak, zamana alışmak ve düzene ayak uydurmaya çalışmak hayatı daha da yaşanılır bir hale getirecektir".

c. Yalnızlık: Yukarıda tespit ettiklerimizin dışında yazarın bazı öykülerinde de yalnızlık teması göze çarpar. Özellikle *"Palyaço Ruşen"* adlı öykü için şu ana fikir belirlenebilir: "İçinde bulunduğu yalnızlığı büyüterek, dış dünyayı kendisine düşman gören

---

369 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 300.

insan, beklemediği durumlara düşebilir." Yine yazarın Türk edebiyatına karşı ince bir alay taşıyan öyküsü *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"* için de "gençlerin yalnızlık içinde kalmaları onları sonucu kötü olacak durumlara sürükleyebilir. Bu sebeple aile fertlerinin onların boşluğa düşmesini engellemek için çalışması gerekir." denilebilir. Bununla beraber öykü için "kişi yaptığı işten mesuldür ve yaşadığı kötü bir tecrübeden de en çok kendisi etkilenecek, çevresi bir an için üzülüp geçecektir. Bu sebeple insan, adımlarını düşünerek ve sağlam atmalıdır." yardımcı fikri de tespit edilebilir.

Yukarıda ele aldığımız fikirlerin yanı sıra yazarın diğer iki öyküsü için de şunlar söylenebilir: Burak'ın insanların kurtlarla yer değiştirdiği öyküsü *"Kurtla Avcı"*da "kişilerin insanlıklarını unutmayıp, çevrelerine karşı o şekilde davranmaları gerektiği" mesajı verilir. Son olarak *"Ekilenler"* öyküsünde ise gençlerin içinde bulundukları rahat ve eğlenceli hayat çizilirken "aslında bunların gençlere olan olumsuz etkilerine" vurgu yapılır.

Sonuç olarak, Sevim Burak, öykülerinde, ölümü, hayatla yaşanan çatışmayı, kötümser insanları ve buna bağlı olarak yalnızlığı işlerken aslında yaşamın gerçekliğine değinir. Bu gerçekliğin elbette olumlu tarafları da vardır. Fakat yazarın hayatı bu gerçeklik düzleminin hep kötü taraflarına isabet etmiştir. Bu sebeple de Burak'ın eserlerine kötümserlik damgasını vurur. Bu konuda yazar oğluna yazdığı bir mektupta şunları söyler:

> "Aslında bu kötümserlik, hayatın kendisi, yazarken beni etkiliyen: Yukarda yazdığım gibi, benim yazarlığımın kendi kendini kandırır bir yanı yok. Güzel şeyler varsa ben bunlara gözlerimi kapalı tutuyorum. Asıl içimden gelen bir sese kulak vermem gerekirse bu sesler telefonda söylediğim şeyler. Hikâyelerimin de sana telefonda söylediklerimden farklı olmadığını sanıyorum. Yani, hayatımda bir tutarlılık var. Asıl yazılması gereken şey budur. Baştan sona mutlu ya da mutsuz içi ve dışıyla tutarlı bir yol çizebilendir bence yazar. Ama herkez masal anlatıyor. Alıştığı şeyleri tekrar tekrar dinliyor. Şimdi ben sana, edebiyatımda tutarlılık var, yaşantımda tutarsızlık var desem, sen inanır mıydın? İşte, benim yaşantımın da tutarsız olduğu gerçeği senin kabul etmeyeceğin bir şey,

ama, bu tutarsızlığın sonuçları edebiyat olarak değerli, yaşam olarak beş para etmez..."[370]

Ancak inandığını yazan ve yazdığına inanan Burak, öykülerine de hayatının kötü taraflarını yansıtmıştır. Âdeta kötümser davranıp, acı unsurları ön plana çıkararak iyi olanların kıymetinin bilinmesi mesajını vermiştir. İnsanların olumsuzluklarla mücadele ederek olgunlaşacağını gösteren yazar, kahramanlarını çıkmaza sokarak ya da intihara sürükleyerek aslında tercih edilmemesi gereken bu yolu vurgulamıştır.

Bu bağlamda denilebilir ki, Sevim Burak öykülerinde tezatlardan yararlanarak, olumsuzlukları olumlulayarak okura mesaj vermek yoluna gitmiştir.

3.4.1.2.4. Figürler

Sevim Burak'ın öykülerindeki kahramanları hep toplum tarafından istila edilmiş kişilerdir. Bunların yaşama alanlarının toplumca daraltılması, onları kıyıda, köşede yaşar hale getirir. Kimi zaman bildik, kimi zamansa yabancı diyarlarda dolaşıp duran bu karakterler yazarın ifadeleriyle normal insanlardan farklıdırlar.

> "Genel olarak yazdığım hikâyelerdeki şahıslar normal insanlar gibi hareket edemezler; bu kişiler sabahları saklanır akşamları ortaya çıkar-O kişi hep duvar diplerinden gider. Hep gizli yollarda dolaşır. Hep gizli yollarda savaşır. Kuşku içindedir; hikâyelerimde herkes birbirinden şüphelenir. İki kişi karşı karşıya gelip bir meseleyi düşünemezler. Hep birbirlerinden gizli düşünceleri vardır."[371]

Sevim Burak, bu öykü kişileri sebebi ile her zaman "mutsuz bir yazar"[372] olarak nitelendirilmiştir. Çünkü o, öykülerinde hep yaşam yerine ölümü seçen, çoğu zaman intihara kalkışan, mutluluk yerine homurdanmayı, ağlayış ve figanı tercih eden, sinirleri bozuk, sümüklü[373] tipleri anlatmıştır.

. Bu mizaca sahip kişilerin de olayların sonunda ölümü seçmeleri oldukça olağan bir durumdur. "Yanık Saraylar kitabımın

---

370 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 150.

371 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 99.

372 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 10.

373 Aynı yer.

içinden hikâyelerde bir tek kişi sağ kalmamıştır. Eğer kalsaydı o da intihar ederdi diyeceğim, bu konuda çok uzak görüşlü olmayan bir yazar olarak... Bu yönden düşününce benim gibi bir yazarın hikâye yazmaya karar vermesi "ölüm" kararı vermesi gibi bir şey oluyor. Hikâyelerimde ölen de öldüren de hep bir kişidir; hikâye kahramanının kendisidir. Hikâyedeki kişilerin kendi kendilerine yaptıkları bir gizli savaştır bu..."[374] diyen Burak, bu olağan durumu meşrulaştırır gibidir. Aslında yazarın intiharı arzulayan figürler çizmesi, onun da bu görüşe çok uzak olmamasındandır. Özellikle *Yanık Saraylar*'ı yazarken "sık sık aynanın karşısına geçip"[375] yüzüne bakma zorunluluğu duyan sanatçı, öykü kişileri ile yer değiştirdiği için bu gereksinimi hissetmiştir. Bu yer değiştirmeyi yazar şöyle anlatır:

"Hikâyelerimin, hikâye oluncaya kadar başından geçenler, benim başımdan geçenlerdi-Örneğin, yazdığım kelimelerin oda-el çantası-teneke-masa-iğne-tramvay'ın karşılığı kendimdim. Bir iç ve dış kavram diyebileceğim, düşüncelilikle yazıyordum. Hassasiyetim ve inancım o yönümden geliyordu. Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum-nesne'lerle birlikte... Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramaların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini, bu değişmenin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak, gireceğimi biliyordum."[376]

Sevim Burak'ın öykü kişileri ile yaptığı yer değiştirme yer yer karşımıza yazarın düşlerinin gerçekleştirilişi olarak çıkar. Yazarın kahramanları düş görür ancak bu, gerçeklerin düşüdür. Vurgulanan bu gerçek ise yaşamdaki gerçekten uzak, kaybedilmiş ve serttir.[377]

Aslında Burak'ın ele aldığı bir paradokstur. Bir taraftan yazar, kişilerini gerçeklerin düşünü gören kişiler olarak tanımlar-

---

374 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 100.

375 S. Burak, *"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 302.

376 Aynı eser, s. 301.

377 Aynı yer.

ken, diğer taraftan da onların gerçeğinin yaşamdakinden uzak olduğunu belirtir. Bu kahramanların boşluğa ya da yokluğa dayanan gerçekleri de onları hiçleşmeye yaklaştırır.

Yazarın da karakterlerini bir bütün içerisinde ele alması gibi, öykülerindeki çoğu kişi birbirine benzer. Sanki bir kadın ya da bir erkek başka bir öyküye sadece isim değiştirerek girmiştir. Bu sebeple Burak'ın öykülerini tek tek ele alıp, benzer kişileri yakın cümlelerle anlatmak yerine bu kişileri belirgin yönleriyle gruplandırmak yerinde olacaktır. Bu bağlamda yazarın öykü kişileri aşağıdaki gibi ele alınabilir.

a. Karamsar ve Yenik Tipler: Sevim Burak'ın öykülerinde değişik şartlarda hayatlarını sürdürmeye çalışan, bir takım mutsuzluklar içerisinde çırpınan ve en sonunda hayata yenilen kişiler sıklıkla anlatılır. Fakat bu noktada bir tespit dikkat çekicidir. Bu gruba dâhil edeceğimiz 15 öykü kahramanından 12'si kadınken üçü erkektir.

Yazar âdeta mutsuzluğu, karamsarlığı, yenilgiyi kadına kader olarak biçmiştir. Öykülerinin genelinde mutsuz ve yalnız bir kadın vardır. Bir çıkmaz içinde olan bu kadınlar, hayattan beklediklerini bulamamış, kötü çıkan kocalarından usanmış ama ses çıkaramamış, umutları sönük tiplerdir. Kadınların bu durumlarına sebep de genelde kocalarıdır. Neden kocalar bu kadar kötüdür? Yazar bunu açıklamaz. Değişmeyen tek bir şey vardır, o da kadınların yazgılarıdır. Asım Bezirci, Burak'ın bu mutsuz kadınlarını, bir yanı eksik olarak görür ve ekler:

> "Sanki yaşantıları tümüyle inandırıcı değildir. Sanki olağandışıdır, düştür. Çünkü, çevre içindeki yerleri, çağ ve toplumla ilişkileri yok denecek kadar az belirtilmiştir.[378]

A. Bezirci'ye pek inandırıcı gelmeyen bu figürler aslında Burak'ın kendisidir. Özellikle yenik kadın karakterini yazar, kendisiyle özdeşleştirir.

> "Yenik bir kadın olarak... (Şüphesiz hikâyelerimdeki o kadın benim ama-yenikliğimi anlatmıyorum-Yenikliğim-tersine-o kadı-

[378] A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 144.

nın, o sahici olmayan kadının-o imge'nin yerine geçmek istememden geliyor.)"[379]

Sevim Burak'ın kişilerinin içinde bulunduğu yalnızlık, sevgisizlik âdeta bir kural gibi görünür. Bilinçsiz uygulanan, karakterin çıkmazını çözümleyememesiyle trajikleşen bu kurallar bozulmamalıdır, bozulamaz. Ölümün her adımda karşımıza çıktığı öykülerdeki kişilerin ölümle bütünleşen yazgıları ancak mutsuzlukla anlatılabilir gibidir. Sanki onlar mutlu olsa, yazar bu mutlu tabloyu çizemeyecektir.

Burak'ı yazmaya iten bu yalnız, karamsar ve yenik tiplerin ilki Nurperi Hanım'dır. *"Sedef Kakmalı Ev"*de karşımıza çıkan bu kadın, "Kırım meydan savaşı kahramanları" (s.8) Affan, Haydar, Tayyar ve Ziya Beyler tarafından 15 yaşında Yanya'dan getirilmiş bir beslemedir. Yıllarca Ziya Bey ve kardeşlerine bakmakla ömrünü çürütmüştür.

"On beş yaşında saçları kol iriliğinde bir kızdır. Yanya diliyle karışık Türkçe konuşurdu." (s.12) cümleleriyle kişiliği netleştirilen Nurperi'nin geçmişi hakkında edindiğimiz tek bilgi bununla sınırlı değildir. Kedisine "Fahri" adını veren kadın, muhtemelen Fahri adındaki bir sevdiğinin olduğunu vurgular.

Hayatı Ziya Bey'in evinde "mutfakla merdiven" (s.12) arasında geçen Nurperi, hayatı boyu ikinci sınıf insan muamelesi görmüştür. Besleme olması sebebiyle hep Ziya Bey'in bir adım gerisindedir. Ziya Bey vapurda birinci sınıfta otururken, Nurperi'nin ikincide oturması (s.12) onların evli olmadığının işaretidir.

Kadın mutsuzluğunun ve Ziya Bey'in egemen olduğu bir dünyadaki yenikliğinin farkında bile değildir. O, zaten baştan beri olduğu yeri, durduğu dünyayı kabullenmiştir. Ziya Bey ölünce, Nurperi'nin içine düştüğü durum da onun esaret hayatının farkına varışıdır

Yazarın buradaki bir vurgusu çok önemlidir. Öykünün her yerinde kullanılan "Nurperi Hanım" ifadesi özellikle tercih edil-

---

379 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 301.

miştir. Bu, hayatı boyunca hanım olamamış bir beslemenin zavallılığının âdeta haykırılmasıdır.

Nurperi aslında Sevim Burak'ın hayatındaki biridir. Çocukluğunda Kuzguncuk'tan komşuları olan Şaziye Hanım, Nurperi'nin ta kendisidir. Yazarın çocukluğunu anlatan Salâh Birsel'den öğrendiğimiz kadarıyla Şaziye Hanım, "İmroz adası şarapçılarından birinin kızıdır. Şevket Bey onu 12 yaşında besleme olarak almıştır.

Yanya ağzıyla kaçak bir Türkçe konuşan bu kadın Şevket Bey ve üç kardeşine bakar. Bu üç kardeş de Kırım Savaşı kahramanıdır. Şaziye Hanım bazen Şevket Bey'e dırlanacak olsa, bu adam onu "Bu ev sana kalacak. Aylıklarım, kılıçlarım, sedef kakmalı masam sana kalacak" diye avutur. Şaziye Hanım Nemse böreğinde ustadır. Şevket Bey bazen ona şarkı da söyletir.

Dizlerine kapansam
Kana kana ağlasam."[380]

Görüldüğü üzere Nurperi, Şaziye Hanım'ın tıpatıp benzeri olarak çizilmiştir.

Sevim Burak'ın karamsar tiplerinden ikisi de *"Pencere"* öyküsünde karşımıza çıkar. Ölümü düşleyerek pencere önünde intiharı kurgulayan anlatıcı ile bunu eyleme dökmesini istediği karşı apartmandaki kadın, umutsuzlukları ile dikkati çekerler. Pencereden gözetleyen kadın, yeşil şapkalı bir adamın hayali ile yaşar. Onun kendisini bırakıp gitmesiyle yıkılmış, bu sarsıntı ile intiharı düşünür hale gelmiştir.

Karşıki apartmanda bulunan kadın da anlatıcının düşüncesine göre sürekli iş yaptırılan, sürekli azarlanan biridir:

"Yemek odalarında,
Mutfaklarda,
Sandık odalarında
Gene bağırtacaklardı" (s.20).

Her iki karakterin ortak noktası yine mutsuzluk, yine karamsarlık ve yenilgidir. Tıpkı *"Yanık Saraylar"*ın Daktilo Kızı gibi. Öykünün başından itibaren kendine soylu ve kutsal bir çocukluk

---

380 S. Birsel, *"Paylot"*, s. 255.

çizen bu konak artığı kız, Fulya Teyze'sinin sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla öksüzdür. Anne ve babası boğularak ölmüşlerdir.

Diğer taraftan yirmi yılın daktilosu uğraş düzeninden, para kazanmak uğraşısından bıkmıştır. Yaşadığı rahat çocukluk günlerine dönmeyi hep ister. Osmanlı'nın son yıllarında, iki ayrı ulusun çocuğu gibi olan bu kız, ne geçmişe dönebilir ne de anını yaşayabilir. Bu bir çeşit arada kalmışlıktır. Ve bu aradalığın içinde Daktilo Kız, uğraş düzenine karşı şiddetli bir güvensizlik yaşar. Bu güvensizliği soylu bir geçmişe öykünerek yenmeye çalışır. Fakat sonuç yine hüsrandır. Sevim Burak'ın bu Daktilo Kız hakkındaki açıklamaları dikkat çekicidir:

> "Bu yüzden kahramanlarım (kahramanlarım demek doğru mu acaba?) devamlı sinir gerginliği içinde bulunurlar. Güven altında bulunmadıklarına ilişkin bir çeşit korkuyla düşünürler. Gözle gördükleri kulakla işittikleri şeyler yoksa başka bir dünyanın görünümü mü? Onların yukarılarda bir koruyucuları yoktur. Aşağılarda da yoktur. "Neredeyiz... Nereye gidiyoruz... Yoksa pencereden bakanlar kararacaklar mı?" *Yanık Saraylar*'daki daktilo kız kendinin bir çeşit güven altında bulmak için zenginliğe ve soyluluğa övgüler söyler daha da ileri giderek kendisinin yakut ve zümrütle işlenmiş bir sandığın içinde Zap nehrinin azgın sularında bulunup saraya Fulya teyzeye teslim edildiğini anlatır, sonra kendi kendine sorar:
>
> Hayata nasıl başladım
> Nerden geldim
> Benim için bir sır
> Bu hayatın sırları
> Bizim de sırlarımız...
> diye devam eder."[381]

Daha önce de belirttiğimiz gibi Sevim Burak'ın kahramanları ya kendisidir ya da hayatında yer edinen biridir. Burada da Daktilo Kız, yazarın ablası Nezahat'ın kendisinin rahatsızlığı sırasında yanına bıraktığı evlenmemiş bir kızdır. Ticaret Odası'nda daktilo olan Nebahat hakkında yazar şunları söyler:

> "YANIK SARAYLAR kitabında daktilo kızın kendisiydi-Ölümün eşiğinde ve de aile rezaletinin eşiğinde-kızımla yazdığım hikâyenin kahramanıyla baş başa kalmıştım-O zavallı evlenmemiş kızlığıyla acı bir humour sağladığım primitif bir tekniğe ulaşmamı

---

[381] *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 99.

gerçekleştiren Asil aile tutkusu olan-Daktilo Kız'ın maceralarını geliştirdiğim Nebahat Hanım bana kitabımın içinden çıkmış canlı bir imaj gibi baktı-Hortlamış gibi-"Yazdıklarım beni perişan edecek" diye düşünmediysem Allah canımı alsın-"[382]

Sevim Burak'ın mutsuzluğun ve çaresizliğin doruklarında dolaşan kişilerinden biri de *"Büyük Kuş"*taki kadındır. Bu kadın küçükken bir erkek yüzünden yaşadığı sarsıntı ile hayatı boyunca erkeklerden ve toplumdan nefret eder hale gelmiştir.

"Ben mahvolmuş bir kadınım" (s.46) çığlıklarıyla sürekli erkeklere olan kinini dile getiren bu kadın hayatının büyük bir kısmını yine erkeklerle geçirir. Âdeta onlarla birlikte olarak, her gün bir yenisini bularak intikam alır. Dertlerden tek kaçışı ise votkadır. Hiç durmadan votka içen bu kadın "Dert anlatamamak büyük bir felakettir benim votkalarımı ver!" (s.51) diyerek acılarını, dertlerini içki içerek unutabildiğini belirtir.

Aslında kadının özünde daima bir sevilme ihtiyacı vardır. Bu güne kadar hep cinsel bir obje olarak görülmesi onu sevgiye aç hale getirir. Kent'e yakınlaşması, "Gitme, beni bırakma" "N'olur sev" (s.52) diye seslenmesi de bu açlıktandır.

Öykünün sonunda Kent, kadını öldürür. Fakat bu kadının arzuladığı bir sondur. Hayattan bıkmış, yaşamak için çok fazla bir sebebi kalmamıştır. Ölüm onun için bir kurtuluş olacaktır.

Sevim Burak'ın kişilerinin trajik olana doğru koştuklarını belirtmiştik. Başkişinin bu trajik yanını vurgulamak için Burak, yardımcı kişiler de oluşturur. Fakat bu ikinci kişiler de ana figürün dramını vurgulamak için karalanır. *"Ah Ya'Rab Yehova"*da da herkes Zembul'un kara yazgısını biraz daha karartır. Zembul Allahanati, Müslüman biriyle evlendiği için Yahudi ailesinden tepki görür. Bilâl Bey'in çevresi de onu kabul etmez. Bu sebeple derin bir sevgisizlik içine düşer.

Ortada gayrimeşru olarak dünyaya gelmiş bir çocuk vardır. Bilâl Bey ise artık ona eskisi gibi davranmamakla onu kendinden uzaklaştırmak ister gibidir. Bilâl'in evliliğe sıcak bakmaması da

---

382 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 24.

bu sebepledir. Bilâl Bey'in günlüklerinden de takip ettiğimiz kadarıyla sürekli kavga ederler (s.71).

Kocası tarafından ilgi görmeyen, sevilmeyen âdeta bir metres hayatı yaşayan bu kadın aslında Bilâl Bey'i, dinini ve ailesini terk edecek kadar çok sevmiştir. Bir Müslüman olarak ölmek istemesi (s.61) onun İslama olan yakınlığını gösterir. Ayrıca öykünün başındaki:

"BURADA MEDFUNSUN BAYAN ZEMBUL
ÇABUK SOLDUN EY GONCAİ GÜL
MELEKLER EDER SENİ KABUL
CENNETTE EBEDİ RAHATINI BUL" (s.59) cümlelerinden de Zembul'un Müslüman olarak öldüğü anlaşılır.

Zavallı kadının ölümüne sebep yine kocasıdır. Zor bir doğumun ardından kadına yeterince bakılmaması, onunla yeterince ilgilenilmemesi Zembul'u ölüme götürür. Öykünün sonunda Yehova ile beraber elindeki ateşle Bilâl'i öldürmeye geldiğini görürüz. Bu da kadının, kendisini sevmeyen, ölüme terk eden bir kocaya karşı intikam alışıdır.

Zembul aslında Sümbül'dür. Yani Bilâl Bey'le birlikteyken bu adı alır. Fakat herkes alıştığı gibi ona Zembul der. Bu ismin hikâyesini Burak şöyle anlatır:

> "Bilâl Bey'le evlenememiş, fakat Müslüman olmuş bir Yahudi Kadınıdır. Sümbül adını almıştır ama mahallede ona herkes alıştığı gibi "Madam Zembul" ya da "Zembul Hanım" diye çağırırlar. "Sümbül Hanım" diye şaka yapıyormuşçasına arada sırada Bilal Bey tarafından çağrılmaktadır. Zembul Türkçede de olduğu gibi Sümbül anlamına geliyor."[383]

Sevim Burak'ın bu kişileri kimi zaman töresel şartların ortaya çıkardığı azınlık problemi sebebiyle, kimi zamansa maddî imkânsızlıkların getirdiği beslemelik olgusuyla hep kaderlerine razı olurlar. Yahudi bir metres olan Zembul, Ermeni ve evde kalmış bir kız olan Daktilo ve Türk olmasına rağmen bir besleme olan Nurperi Hanım bu tiplerin en belirgin örnekleridir. Ve maalesef bu yenik kadınlar ya acılarının içinde tükenirler ya da siyah bir tencerenin dibinde hiçleşip kalırlar.

---

383 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 11.

*"Osmanlı Bankası"*nda da yine bu kadınlardan biri vardır. Yazarın kendine özgü yollarla oluşturduğu bir azınlık dilini konuşmasıyla Yahudi olduğu anlaşılır ve hayatı boyunca hep küçük görülür. Bu kadınla birlikte -ihtimal Burak'ın annesi- yazarın anneannesi de bir entari sembolüyle aynı kaderi paylaşır.

Bir azınlık kültürü içerisinde topluma ayak uyduramayan, yaşadığı konak hatıralarından kurtulamayan tiplere *"Yalnızlık"* ve *"Sır"*ın anlatıcısını da örnek verebiliriz.

Ablası ve annesiyle yaşadıkları konaklarını satmaları sonucu derin bir yalnızlığa bürünen anlatıcı, modern dünyaya uyum sağlayamaz. Tek arzusu eski rahat günlerine geri dönmektir. Uğraş düzenine dâhil olabilmek için, işyerinin müdürüyle birlikte olmaya çalışır. Fakat içinde yaşadığı sırlı geçmişi ve yalnızlığı öyle büyüktür ki bunlardan kurtulabilmesi neredeyse imkânsızdır.

*"Mut"*ta da konak kültürüne ve geçmişine sahip çıkmaya çalışan bir kadın karşımıza çıkar. Gençlerin, kendisi gibi insanların tarihini, yalılarını yıkmak istemesine karşı dimdik ayakta durur. Kimi zaman anıları, kimi zamansa çeyiz sandıkları bu gençlerin önünü keser. Fakat kadının çabaları nafiledir. Bu selin önüne daha fazla set çekemez. En son susmak zorunda kalır.

Yazarın ölümü özleyen âdeta onu her saat başı çağıran bir kişisi de *"Ölüm Saati"*ndedir. "Sensin-Sevim'sin-Karanlıktasın" (s.87) cümlesinden adının Sevim olduğunu anladığımız bu kadın yazarın kendisidir.

Burak'ın çocukluk ve gençlik yılları ile kendi ölümünü kurguladığı bu öyküde, oldukça umutsuz olduğu görülür. Sürekli "Saat kaç?" diye sorması âdeta her an daha da yaklaşan ölümün gelişini hızlandırmak içindir.

Hayatın zorluğunu, acımasız taraflarını gençlik yıllarından sonra yaşamaya başlayan Sevim, yavaş yavaş karanlığa çekilen yenik bir kişi olarak karşımıza çıkarılır.

*"Tavuskuşları ve Kartallar"*da yine karşımıza çıkan Sevim, bize hayat dersi verir. Gerçeğin dayanılmaz taraflarını göstererek, yeni evlenmiş olan ve taze hayallerle dolu bir çiftin fotoğrafından yola çıkarak, hayatın bu kadar tozpembe olmadığını vurgular.

Gerçeğin katı zemininde yaşayan, hayata karamsar gözlerle bakan bir diğer kişi de *"Palyaço Ruşen"*dir. Medrano sirkinde çalışan Ruşen her akşam gözüne yumruk atılmak suretiyle insanları eğlendiren bir tiptir.

Mesleğine tezat bir hayatı olan bu palyaço, gülen bir maskenin altından karamsar gözlerle dünyayı izler. İçinde bulunduğu yoksulluk onu ve ailesini yavaş yavaş bitirmektedir.

İki çocuğu olan (s.78) Ruşen, açlıktan onları bile yemiştir. Bu yeyiş semboliktir. Palyaço'nun onlara iyi bir gelecek hazırlayamaması, onları açlığa mahkûm etmesi bir çeşit yeme eylemi olarak kurgulanmıştır.

Ruşen'in, zenginliği, parayı ve lüksü sembolize eden Ford Mach I'a âşık olması da bu sebepledir. Bu arabaya olan ilgisi, onun sürücüsünü görme çabası aslında ışıltılı bir hayata olan arzusundandır. Fakat palyaço hiçbir zaman bu arabayı ve o lüks hayatı göremeyecektir. Onun kaderi Chevrolet marka eski bir arabanın içinde, yoksul bir hayatın ortasında son bulacaktır.

Sevim Burak'ın tespit ettiğimiz son karamsar ve yenik tipi *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*nin ihtiyarıdır.[384] Yıllardır bir beklenti içinde olan bu zavallı adam hep balkonda oturur ve birini bekler. Yalnızlığı o kadar büyüktür ki bir kuşla bile arkadaşlık kurar.

"Sağ ayak sol ayağın hafifçe ilerisinde, ucu yere basıyor. Vücut sol bacağın üzerinde dengelenmiş daha çok." (s.45) cümlelerinden bir ayağının aksak olduğu anlaşılan bu ihtiyarın yalnız yaşaması sebebiyle kendine bakamayıp, saçının sakalının birbirine karıştığı görülür (s.45).

---

384 Böyle bir ihtiyarın varlığı konusunda Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşide sorduğumuz soruya Borar'ın verdiği cevap oldukça ilginçtir. "O ev (Kuzguncuk'taki) ruh çağıran gibi bir yerdi. Bir de annem ve teyzemin amcaları vardı. O da bir odada otururdu. Bir ayağı hafif sakat seken bir adamdı, ressamdı. Selahattin Burak." diyen Borar, yazarın bu öykü kahramanının varlığını kanıtlamış olur. Ayağının aksaması, yalnızlığı, bekleyişi ve büyük bir kule yapan bir ressam olması öyküdeki ihtiyar adamın Selahattin Burak olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Sürekli balkonda elinde kahve fincanıyla bekleyen bu adamın (s.46) geçmişiyle ilgili bilgi edinemesek de ailesinden ayrı kaldığı, beklediği kişinin de aile fertlerinden biri olduğu anlaşılır.

Burak'ın bu figürü de yalnız ve öyle yeniktir ki intiharı seçerek kurtulma yoluna gider.

b. Modern Dünyanın Sorumsuz Tipleri: Modern dünyanın erkekleri olarak nitelediğimiz bu tipler, uğraş düzeninin dişlilerinden biri haline gelmiş, zamana ayak uydurmuş kişilerdir. Hayatlarını hiçbir şeyin farkında değillermiş gibi yaşarlar. Mutlaka bir iş yerinin en üst düzey yetkilisi olan bu kişiler oldukça zengindir. Asalete, geçmişe, soya önem vermezler. Umurlarında olan tek şey para ve düzendir. Âdeta bunlar modern düzenin, robotlaştırılmış makineleridir. Gövdeleri çelikten olup, kalp yerine geçecek organ, sadece onların yaşamalarını sağlar. Duygu, yerini katı bir mantığa bırakmıştır.

Bu erkeklerin önemli bir özelliği de tatminkâr olmayışları ve çevrelerindeki her şeyi kendi istedikleri şekle sokabilmeleridir. Bu erkekleri en iyi yine onları oluşturan yazar anlatır.

> "(...) erkeklerin kadınlar kadar fedakâr olmadıklarını biliyorum. Çünkü bir erkek ne istediğini bilmediği için, her zaman başka bir kadın arar-bunun sorumluluğunu da kadın taşır. Çünkü kadın erkeğin istediği modele göre değişir-erkek de aslında ne istediğini bilmez... Onun için kadına bir model verir kadın da o modele uyunca bu sefer başka bir kadın modeli gösterir, kadın gene değişir adamın istediği modele uyar-ama adam onu da elde ettikten sonra bıkar ve tam tersi bir model verir-oğlansı bir çocuk tipi-mesela. Ben hayatımda bundan daha aptalca bir oğlan-kadın modeli düşünemem ama, bu tip kadınlar da uzun süre erkekleri büyülediler ve bu modeli erkekler yarattı. Sonra erkek eskiye dönüp burjuva asil kadın tipi istedi, kadınlar da hemen değişmeye hazırlar zaten... Böylelikle bu değişik misaller uzayıp gidiyor... Kadın erkeğin ne istediğini bilememesinin de sorumluluğunu almak zorunda... Onun için Annenin erkek arayacağı yerde, erkek hayaliyle yetinmesi, bunu, erkeği gerçek dışıymış, makine, belki de herhangi bir eşyaymış gibi yeniden ele alması ve kendi edebiyat dünyasına çekilmesi gerekiyor..."[385]

---

385 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 211.

Yazarın anlattığı bu erkek tipine en fazla uyan kişi *"Yanık Saraylar"*ın Baron Bahar'ıdır. Konak artığı bir kız kurusunun uğraş düzeninde birlikte olduğu tek insandır.

"Otuz yıllık tüccar" (s.29) olan Baron Bahar şehir şehir dolaşır. Roma, Paris, Zürih (s.39) gittiği yerlerden bir kaçıdır. Tek uğraşısı para kazanmak olan bu adam, modern sistemi temsil etmesiyle dikkat çeker.

Bu modernliğin karşısına çıkan soyluluk fazla dayanamaz. Baron Bahar'ın bu soylu geçmişi önemsememesi, hatta "On yaşın anıları bunlar" (s.33) diyerek dalga geçmesi, uğraş düzeninin aldırmaz oluşudur.

Her şeyi, otomobili, yatı, bonoları ve çocukları olan (s.35) bu adam evlidir. Ve tam da Burak'ın anlattığı gibi tatmin olmamış, farklı bir model olarak gördüğü bu ak soylu kıza da meyletmiştir. Fakat Baron Bahar bu asil kişiliğe, geçmişin anılarıyla yaşayan bu kıza daha fazla dayanamaz ve onunla yollarını ayırır. Bu ayrılış aslında Daktilo Kız'ın soylu geçmişi ile uğraş düzeninin farklılaşmasıdır.

Burak'ın Baron Bahar'a benzettiği bir diğer tip de *"Sır"*daki müdürdür. Yine geçmişin hatıralarıyla avunan bir kızın iş yerinde çalışan bu müdür de modern dünyanın makineleşmiş tipidir. Çocukluk arkadaşı olan bu iki kişinin yıllar sonra farklı konumlarda karşılaşmaları dikkat çekicidir. Genç adam düzene ayak uydurduğu için uğraş düzeni onu bünyesine almış ve yüksek mevkilere oturtmuştur. Kadının ise bu düzene uyum sağlayamaması âdeta basit bir çalışan olarak bırakılmasıyla cezalandırılmıştır.

"Bizim servise bir Müdür geliyormuş/

Hem de Amerika'da tahsil etmişti/

Ayrıca çok yakışıklıymış ve gençmiş de/" (s.41) cümleleri ile fiziksel özellikleri belirtilen bu müdür aslında bir paşa yani asker oğlu (s.43) dur. Fakat modern dünyaya ayak uydurmak, onu geçmişinden tamamen uzaklaştırmıştır. Tabiî ki bu genç adamın geçmişe olan mesafesi genç kadınla da aralarına girecek ve yine eski ile yeni düzen yollarını birbirinden ayıracaktır.

İçinden çıktığı topluma karşı olan *"Mut"*un genç ülkesi de modern düzenin kimliksiz genç kişilerindendir. Yapıcı olsunlar diye yurt dışına gönderilen bu gençler, geri dönmüşlerdir. Bu dönüş Batı felsefesiyle dolu, yıkıcı bir dönüştür.

Tamamen maddeci bir zihniyete sahip olan bu gençler, kendi ecdadıyla dalga geçecek, onların değerlerine hakaret edecek kadar ileri gitmişler, bir hiçlik düşüncesini savunur olmuşlardır. Modern düzenin bu robotları, insana saygı duymayarak, sevgiyi, hoş görüyü unutarak insan olma vasfından da soyutlanmıştır.

Toplumun bu gençleşen ve yozlaşan hali *"Büyük Kuş"*da Kent adıyla karşımıza çıkar. Aslında burada bütün bir toplumu simgeleyen Kent, hayatında hep inişler yaşamıştır. Burada kötü yola düşmüş bir kadını kabul etmemesi ve toplumun dışına itmeye çalışmasıyla karşımıza çıkar. Kent'in tek amacı zaten kendi dışına iterek tükettiği kadını, tamamen bitirmek ve onun ölümünü hazırlamaktır. Bütün konuşmaları ve telkinleriyle onu ölüme yaklaştırır.

"SEN BİR KUŞSUN UÇ GİT GÖKLERE" (s.55) şarkısını söylemesi, "SAAT GELİYOR" "DUYUYOR MUSUN ZAMAN TÜKENİYOR" (s.55) hatırlatmaları, yaşamaktan ısrarla bahis açmaması, zaten düşen kadını, tamamen çukura yuvarlamak çabasıdır. En nihayetinde Kent baskıları, dırdırları, aşağılamalarıyla, kadını boğarak öldürür. Bu, toplumun normlarına uymayan bir kadına yaşama şansı verilmemesidir.

Bu modern dünyanın acımasız tiplerinden birisi de *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*nin başkişisi olan yolcudur.

Zengin bir kadını onu sevdiği şeklindeki yalanlarla kandıran ve onunla evlenmeyi bile düşünmeyen bu adam bir rejisördür (s.139).

Genç, zengin, yakışıklı, yeni bir film şirketinin sahibi sayılabilecek (s.142) bu adam, genç kızları filmlerde oynatmak bahanesiyle kandıran ve onları lekeledikten sonra yenilerini bulan biridir.

Koluna iki bin liralık bir saat (s.148) takacak kadar zengin olan yolcu, bu servetini kandırdığı zengin bayanlara borçludur. Bu lüks ve zengin hayatının ortasında yoksul kızlarla da gönül

eğlendirir. Bu kızlardan birisi de Fatma'dır. Fakat bu defa genç kızın dedesi, adamın peşini bırakmaz. Bir taksi şoförü olan bu ihtiyar, adamı bir dağ başına kaçırarak torununun intikamını almak ister. Fakat sonunda vazgeçer ve adamın paralarını alarak, onu evine bırakır.

Burada yolcu, hayalleri olan bir genç kızı kötü yola itmekle modern dünyanın adamı olurken, dede de "nasıl olsa olan olmuş, torunum kötü yola düşmüş, adamı öldürüp hapiste çürüyene kadar adamın parasını alayım" diyerek bu modern dünyanın katı, menfaatçi tipleri arasına dâhil olur. Aslında Fatma'yı bitiren rejisör ya da dedesi değildir. O, düzenin çarkları arasında öğütülmüş bir danedir, o kadar.

c. *Kadınlar Üzerinde Hâkimiyet Kuran Tipler:* Sevim Burak'ın öykülerindeki erkeklerde ağırlıklı olarak hissedilen özellik kadına hâkim olmalarıdır. Aslında yazarın bütün erkeklerinde az çok bu özellik vardır. Fakat bu gruba dâhil edeceklerimiz tamamıyla kadının üzerinde baskı kuran tiplerdir.

Bu baskı Beliz Güçbilmez'in ifadesiyle bir çeşit "tekinsizlik"[386] olarak yorumlanabilir. Freud'un "örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir"[387] dediği tekinsizlik, bastırılmış olanın geriye dönüşü olarak özetlenebilir. Bir vakitler bastırılmış olan bazı şeylerin tekrar ortaya çıkışı, eskisine göre biraz daha yabancılaşmış, tuhaflaşmış bir haldedir. Tekinsiz olan, bastırılan, mutlaka eski şekline dönecektir. Yani "Tekinsiz bir deneyim, ya bastırılmış bir çocukluk kompleksinin belli bir dürtüyle canlanması ya da aşılmış bir ilkel inanışın doğrulanır gibi görünmesi durumunda ortaya çıkar."[388]

Sevim Burak'ın bu grup içerisinde ele alacağımız tiplerinde de bir tekinsizlik duygusu hâkimdir denilebilir. Muhtemelen küçükken annelerinden sürekli baskı gören bu erkekler, yıllar sonra aynı baskıyı eşlerine uygulayarak bir şekilde ket vurulan duygularını ortaya çıkarırlar.

---

386 G. Güçbilmez, *"Tekinsiz Tiyatro, Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili"*, s. 4.

387 Aynı eser, s. 5.

388 Aynı yer.

Bu tiplerin başında da Ziya Bey gelir. Nurperi Hanım'a yıllarca eziyet eden bu adamın tutumlarında biraz da iktidarsızlığı etkendir. Cinsel anlamda karısı üzerinde hâkimiyet kuramayan Ziya Bey bunu farklı yollarla dener. Nurperi Hanım'dan 20-25 yaş büyük olan bu adam, hem kendine, hem de kardeşlerine bakan bu kadını hep küçümser.

Bencil ve huysuz bir ihtiyar olan Ziya Bey, evde öyle bir egemenlik kurmuştur ki Nurperi evin içerinde hayal bile kuramayacak hale gelmiştir.

Hasta ve iktidarsız olan bu adam zayıf yönlerini etrafındaki her şeye hükmederek kapatmaya çalışır. Kediyi bile kasaba gönderip hadım ettirtmesi (s.13) onun bu tutumunun en belirgin örneğidir.

Bir Kırım Savaşı kahramanı olduğu (s.8) anlaşılan Ziya Bey, kılıçları, askeri giysileri, kardeşlerinin fotoğrafları ve sedef kakmalı bir sehpa ile antikalar dünyasında yaşayan bir kişidir. Geçmişi çok canlı yaşamış, bir türlü de bu geçmişten kurtulamamıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Ziya Bey, Sevim Burak'ın çocukluk anılarındaki, komşusu Şevket Bey'dir. Bencilliğin, kötülüğün, kırıcılığın simgesi olan bu adamlar, aslında toplumdaki kendilerine benzeyen bir sürü Ziya ya da Şevket'tir.

İşte bu tiplerden birisi de *"Ah Ya'Rab Yehova"*'nın Bilâl Beyidir. O da karısının ölüm döşeğindeki haline aldırış bile etmeyecek kadar acımasızdır.

"Bugün üçüncü gündür ki Zembul yataktan çıkmamaktadır. Bu hali tenkit edişime muğber olarak beni ağır bir lisan ile Ziya Bey'e şikâyet etmiştir. Öğleden sonra saat 4'te Kiryako'nun Gazinosu'na inilip bira va rakı içilmiş, vakit geçirilmiştir." (s.63)

Öyküden 22 Şubat 1885'te doğup, 7 Temmuz 1931'de öldüğünü (s.61) öğrendiğimiz Bilâl Bey, kendisi dışındaki herkese düşmandır. Muhtemelen azınlıkların yaşadığı bir mahallede oturması onu kuşatılmışlık hissiyle doldurmuştur. Yaşadığı yeri ve bu insanları sevmediği anlaşılan Bilâl Bey'in Zembul'e karşı hisleri de sevgi adı altındaki tekinsiz bir nefrettir.

Her gün İstanbul'a inmesi onu bir anlamda aydınlığa çıkarıp, kendisine nefes aldırırken, yaşadığı yere dönmek ise onun için bir azaptır. Bu nefretinin, yabancı düşmanlığının bastırıldığı yerden, evinin bodrumundan geri döndüğü görülür. Gündelik hayatında oluşturduğu yabancı Bilâl Bey, bodrumda gerçek kimliğine kavuşur. Nefreti, azınlıkların tam ortasına kurulur. Ve bu merkeze, çevredeki evlerin uzaklıkları ölçülür. Ölüm tam da buradan gelecektir.

Zembul'un hayatıyla hiç ilgilenmeyen, onu sıradan bir eşya gibi gören Bilâl Bey'in bu tavrı yukarıda belirlediğimiz düşmanlıkla izah edilebilir. Çünkü Zembul de bir azınlıktır.

Öyküden bir mektepte hocalık yaptığını (s.66) öğrendiğimiz Bilâl Bey aynı zamanda bir asker kaçağıdır. Bir arkadaşının yardımıyla Muzaffer Seza adında ölmüş birinin hüviyetine bürünerek vatani görevinden kurtulur. Bir asker babanın çocuğu olarak, askerden kaçan Bilâl Bey'i ölüme götürecek olan iğne, babasının yatağından gelir ve ayağına batar. Bu durum babanın oğlunu cezalandırışı gibidir.

Sevim Burak'ın kadına egemen erkek tipini atmacayla sembolleştirmesi dikkat çeker. *"Büyük Kuş"* öyküsündeki bu atmaca daha öykünün başında, küçük kızın göğünü karartır (s.43). Yırtıcı kuşların önemli bir unsuru olan göz, burada kadının geleceğinin kararması ve kör olmasına bağlanır.

Freud'un ruh çözümlemelerine baktığımızda kör olmak, iğdiş edilmek korkusunun yansıması olarak görülür. Kızlarda iğdiş edilmek gibi bir korku olamayacağına göre bu ancak, bir karmaşa halini alır. Anılan bu karmaşa erkeklerde Oidipus karmaşası[389] olarak karşımıza çıkarken, kızlarda erkek cinsel organının yokluğu sebebiyle babaya yakın olma şeklinde görülür.

Sevim Burak'ta bu olgu biraz daha geniş çaplı ele alınır. Burada küçükken babaya meyilli olan bir kızın, bir atmaca saldırısıyla bütün erkeklere yakın olma isteği anlatılır.

---

389 Adını mitolojik bir öyküden alan Oidipus kompleksi Freud'a göre erkek çocuklarda babayı kendine rahip olarak görerek, annenin gözdesi olma şeklinde davranış tarzını belirtmek için kullanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. www.metiskitap.com/sxripts/catalog/Book (10.03.2006)

Atmacanın, kadını kötü yola düşürmesi ve etobur olan bu hayvanın kadının gözlerini oyarak, onun geleceğini karartması, bir çeşit toplumsal bir gerçekliktir.

*"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*deki rejisör de atmaca kimliğiyle karşımıza çıkar. Her ikisi de bir kadının geleceğini yok etmiştir. Burada farklı olarak kadın ile atmaca bir süre birlikte yaşar. Her gün eve içkili gelen ve onu başka erkeklere götürmek isteyen bu atmaca, kadın tarafından öldürülene kadar, onu bataklığa çekmeye devam eder. Fakat acı olan taraf, bu atmacanın ölümünden sonra kadının daha da batması ve ölüme gitmesidir.

Nurperi Hanım'ın da buradaki kadın gibi kocası ölünce kurtulup rahatlaması yerine tamamen dağılması, her ne yaparsa yapsın erkeğin, kadını ayakta durmak zorunda bırakması olarak izah edilebilir.

Yazarın biraz farklı bir boyut taşımakla beraber hâkim erkek tiplerinden biri de *"Pencere"* öyküsünün Yeşil Şapkalı Adamıdır.

Bir vakitler küçük bir kızı pencerede bırakıp giden bu adam dönmemiştir ve o küçük kız büyümüş hâlâ pencerede beklemektedir. Anlatıcının babası olduğunu tahmin ettiğimiz bu adam, kadına öyle hâkimdir ki, kadına aşağıdan seslense kadın pencereden atlayıverecektir.

Burak'ın babası Mehmet Kaptan bir denizcidir. Ve resimlerinde[390] de görüleceği üzere, resmî kıyafetinin üzerinde koyu renk bir şapka bulunmaktadır. Yazarın öyküsünde anı defterinden çıkarttığını (s.22) belirttiği ve yıllarca yolunu gözlediği bu adam çocukluğunun (s.22) beklentisidir. Bu da ihtimal ki babasıdır.

Ayrıca yazarın özgeçmişinde ifade ettiği şu cümleler babasının da askeriyeye mensup olduğunu düşündürmektedir:

"Doğduğumdan 20 yaşıma değin büyükbabam (Deniz Binbaşısı) ki deniz coğrafyası gemi adları ve akıntıları vb. öğrendim."[391]

---

390 Mehmet Kaptan'ın belirttiğimiz resimleri için çalışmamızın "Ekler" bölümüne bakılabilir.

391 Sevim Burak Külliyatı'nda yer alan yazarın kendi kaleminden hazırlanan özgeçmişten alınmıştır.

Sevim Burak'ın öykülerindeki bu tipler aslında biraz toplumun kayıtsızlığını simgeler. Sevmeyi, özveriyi, içtenliği hepsi de unutmuştur. Kendi mutluluklarını sağlamak için kadını her şekilde kullanmış, âdeta onu bir huzur sağlayıcıya dönüştürmüşlerdir. Kadın her zaman ezilendir. Toplumdaki düzenin değişmesinin ve asil sınıfın yozlaşmasının diyetini kadın öder. Bu diyet de acı çekmek, ezilmek olarak anlamını bulur.

d. Mücadeleci Aktif Tipler: Sevim Burak'ın öykülerinin genelinde karşılaştığımız karamsar, umutsuz ve yenik figürlerin yanı sıra umutlu olan, mücadeleci tipler de bulunmaktadır. Yazarın hayatını ve karamsar kişilerini ters yüz edercesine oluşturduğu Mives Karub, Burak'ın hayata sıkı sıkıya tutunduğu kişisidir.

Sevim Burak'ın Haseki Hastanesi'nde geçirdiği tedavi sürecini ele aldığı *"Afrika Dansı"*nda yer alan bu kişi yazarın kendisidir. Öykü boyunca makineye karşı büyük bir mücadele içerisine giren Mives Karub,

"BEN HÜRÜM

BENİ KÂĞIDA İĞNELEYEMEZSİNİZ" (s.19) diyerek ona meydan okur. Raporların üzerine yazılanlar da ömrünü üç ayla, beş ayla sınırlamaz. Zaman zaman Afrika günlerine giderek, zaman zaman yeniden âşık olarak hayata sıkı sıkıya tutunur.

"Ben Afrika Dansı'nda niye SAMUEL BECKET'e âşık olmayı seçtim? Benim aradığım erkek oydu. Onun kafasıydı- yaşı beni ilgilendirmiyordu..."[392] diyen yazar, hayalindeki erkeği seçecek kadar ölümden uzaklaşır. Anlatıcının şu cümleleri de bu uzaklığın en yakın delilidir.

> "Ameliyathanenin televizyon ekranında kalbimi seyrediyorum /kasığımdan kan akıyor/atar damardan/boyuna kalın pamuk bastırıyorlar/doktor kalbime şırıngayı takarken/o çengel biçimindeki oltayı yosunların arasına saplarken/düşünüyorum/ ben kalabalığın insanıyım/kalabalıkta seçimimi yapa-cağım/ renkli/ çeşit çeşit insanları görüp en güzelini seçmek istiyorum" (s.38).

Sevim Burak'ın mücadeleyi elden bırakmayan bir diğer kişisi de *"Osmanlı Bankası"*nın anlatıcısıdır. Yine yazarın kendisi olduğunu düşündüğümüz bu kişi annesini ve anneannesini Yahudi

---

392 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 210.

olması sebebiyle dışlayan bir topluma karşı savaş açar. Bu savaş babaannesinin entarisiyle açılır. Âdeta bu giysi onu başta geçmişe götürürken biraz sonra topluma karşı tek kalkanı olacaktır. Burada aslında küçükken annesinin Yahudi olmasından utanan bir çocuğun yıllar sonra ondan özür dileyişi görülür. Bu bağışlanma isteği de toplumdan intikam alınarak dile getirilir.

Kahramanın bu mücadelesi *"On Altıncı Vay"*da büyükbabasının denizle yaptığı savaşa benzer. Bu büyükbaba "50 yıldır" (s.63) açık denizlerdedir. Ege ve Gülcemal (s.62) vapurlarında kaptanlık yapan bu adam Yahudi'dir. Torununu çok sever ve bu sebeple ona bir bisiklet alabilmek için gemiyle Karlman'a (s.68) bile gider.

Geçmişte yaptığı deniz savaşlarından, usta kaptanlığından anlaşıldığı üzere bu adam hep denizle mücadele etmiştir. Anlatıcının anılarından görebildiğimiz kadarıyla geçmişinde de rahat bir konak hayatı yaşayan bu adam ölüm zamanında, dalgalarla boğuşarak hayata tutunmaya çalışır.

Bu mücadeleci adamın hayata bağlı, mutlu karısı Liza da zengin ve rahat bir konak hayatından gelmiştir. Kocasının yanında da bu rahat yaşantısı devam eden kadın zümrüt, yakut, pırlanta ve Napolyon'dan kalma safir taşlarıyla (s.68) mutludur.

Sık sık kapalı çarşıya alışverişe gider. Kendine özgü kurduğu azınlık dilini, yazar, bu kadına da öğretmiş gibidir. Liza, Yahudilere özgü bir azınlık diliyle konuşur.

Büyükbabanın öldüğü deniz kazasında gemide o da vardır. Gemi sallanmaya başlayınca "ben söylemiştim sana bu vapora binmeyelim" (s.68) diyerek kocasına öfkelenir. Fakat yine de ona, büyük bir aşkla bağlıdır. İlk gençlik yıllarında kocası ile tanışması ve sevgilerinin hep devam etmesi anlatıcının gözünden yansıtılır. Ve Liza, küçük bir sandala bindirilip, vapurdan uzaklaştırılırken, kocasına ve aşkına son bir defa bakar. Bu bir çeşit vedadır.

Yazar eserlerinde mutlu tipler de çizer. Fakat ilginçtir ki Burak bu mutluluğu kahramanlarına yakıştıramaz. Onları yine ya ölüme mahkûm eder ya da bir ölünün ardında yas tutmaya yazgılı bırakır.

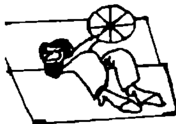
e. Kişilik Kazandırılan Nesneler: Sevim Burak'ın yazarlık hayatındaki farklılıklardan birisi de olağanüstü bir biçimde bazı nesneleri insanî özelliklere büründürmesidir. Burak'ın süzgecinden geçerek farklı özellikler ve olgular kazanan bu varlıklar, okura da canlı imiş gibi yansıtılır. Tam anlamıyla insan gibi algılanan en önemli nesne arabalardır. *"Palyaço Ruşen"*de karşımıza çıkan ve bir insan gibi konuşan, tartışan, yarışan bu arabalar Alfa Romeo, Mercury Cougar, Ferrari 365 GT, Austin Maxi, LTD Brougham, LTD Ford, Opel Cadett, Carmenchia, Mustang 321, Chevrolet ve Ford Mach 1'dır. Bu araçlardan Chevrolet, diğer arabalar arasında eski model olması, yarışlarda başarılı olamaması gibi sebeplerle hep dışlanır. "Ön çamurluklarının üstünde 36 model farlarıyla" (s.63) diğer araçların yanında küçümsenir. Herhangi bir kaza durumunda haksız olan hep odur.

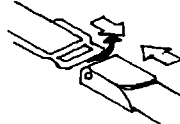
Son dönemde ortaya çıkan Mercury Cougar ise arabaların gözdesidir. Yazarın öyküde uzun uzun anlattığı bu araba leopar derisinden yapılmış, elektrikle hareket eden koltukları, benzin lambasının üstünde kalkışlarda ve süratte yanıp sönen lütfen kemerlerinizi bağlayınız lambası, ortası altın kaplama direksiyonu, 301 beygir gücü ile (s.67-68) herkesin hayranlığını uyandırır. Yazar burada arabayı anlatabilmek için aşağıdaki şekilleri bile kullanmıştır.

ON TAKE - OF AND LANDING | SAFETY ATTITUDE | EXITS

IN FRONT OF | IN THE MIDDLE | AT SIDE

(*PR*, s.68)

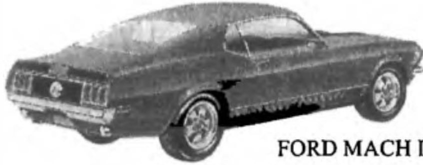




(*PR*, s.69)

Bu havalı arabayı geçecek bir araba daha çıkacaktır ki o da Ford Mach 1'dır. Öyküde bir "kral" (s.80) olarak nitelendirilen bu araç ilk olarak Palyaço Ruşen tarafından görülür.

"Mach 1'in geride, görülmeyen, karanlık, girintili çıkıntılı bir ağız boşluğundan öksürdü-ya da göğsünün, kaburgalarının altından gelen kötü bir makine sesiydi bu-birden sarımtırak ışık dikdörtgeni de kayboldu-sadece ön camına siperlik gibi asılan beyaz FORD MACH I yazısı kaldı-" (s.81) şeklinde anlatılan bu karşılaşmadan sonra Ruşen, Mach 1'a âşık olur.


FORD MACH I

Burak, oğlu Karaca'nın Amerika'dan gönderdiği -resimdeki fotoğraf[393]- bir Ford Mach I fotoğrafı ile öyküsünde bu resmin benzerini tarif eder.

> "Tıkırtı, Mach 1'in sırtından başlayıp aşağıya kadar inen (Mach 1'e Milattan önce yaşayan testere kuyruklu bir canavar bir dinazor görünümü veren et rengi-kırmızı panjurlarının altından-özellikle arka penceredeki panjurlarının altından geliyordu)" (s.82).

Yazarın bu cümlelerle tarif ettiği Ford Mach 1 ve diğer arabalar insan gibi davranışlarıyla dikkat çeker. Aslında burada konuşan ya da tartışan arabaların sürücüleridir. Fakat yazar öyle bir anlatım yetkinliğine sahiptir ki bu sürücüler aynı zamanda arabaların kendileridir.

Yazarın kişilik kazandırdığı bir diğer varlık da *"Kurtla Avcı"* öyküsünün kurdudur. İnsan gibi düşünebilen, konuşabilen, avcı ile olan diyaloglarıyla dikkat çeken bu kurt, insan ve hayvanın yer değiştirmesini simgeler. Belki de bu sebeple, kurt âdeta insana dönüşür. "Kurt, ağlayabilecek kadar yaşlıydı..." "Bu yüzden kurt gülmeye başladı" (s.112) cümlelerinde de görüleceği üzere kurda öykünün tamamında insanî özellikler yüklenmiştir.

---

393 YKY, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, s. 123.

*"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*ndeki kuş, kurt gibi konuşturulmaz fakat o da ihtiyar adam tarafından bir dost olarak görülür ve uzun bir bekleyişe ortak edilir.

Sevim Burak, kişilerini oldukça canlı anlatabilmesinin yanı sıra, çeşitli varlıklara da can verebilmesi ve onları insanlaştırabilmesiyle de dikkat çeker. Buradaki yer değiştirmeler yazarın kurgu dünyasının fantastik öğeleri olarak düşünülebilir.

f. Azınlıklar: Sevim Burak'ın öykülerine âdeta çok renkli bir kumpanya havası veren azınlıklar, yazarın Kuzguncuk'tan komşularıdır. Özellikle *"Ah Ya'Rab Yehova"*da karşımıza çıkan bu insanlar Kuzguncuk'un renkli simalarıdır.

Bunlardan Nıvart ve Şaziye Hanım'ın yazarın hayatında önemli bir yeri vardır. Yıllar sonra bile bu insanları arayıp bulan Burak, 1981'de hâlâ hayatta olduklarını, geçim derdi ile ayakta kalmaya çalıştıklarını anlatır.[394]

Sevim Burak için her zaman Yahudi akrabaları ve komşuları çok önemli olmuştur. Bu önem o kadar büyüktür ki yazara *"Ah Ya'Rab Yehova"*yı yazdırtır. Bu öykü Burak'ın annesinden ve Yahudi çevresinden özür dileyişi gibidir. Yazar bu uzun soluklu özrü ve öykülerine giren azınlıkları şöyle anlatır:

> "Bu Salacak'taki eve taşınmadan önce dört ay Kuzguncuk'taki evde oturduk... O zaman gördüm ki bizim eski Yahudi komşular-annemin ahpapları-hala oradalar... Bir kısmını Filistin'e gitmiş biliyordum... Ya gittiler de geri döndüler ya da orada gizlendiler, yıllarca ortaya çıkmadılar da ben göremedim... Bu sefer Kuzguncuk'ta kalışımda her gün ihtiyar bir eskici vardı onu gördüm... Kapının önünden geçti, evi aşağıdaydı, merak ettim, dere içine gittim... Yeni evler arasında saklanmış eskicinin evini gördüm. Karısını da Küçücük bir gecekondu-Eskiden gecekondu demezdik-Yahudilerin eviderdik... Küçücük ve bahçe içinde olduğunu ve fakirliği anlatırdı... Zengin Yahudiler daha yirmi yıl önce bıraktılar Kuzguncuğu bu fakir akrabalarına... O gidenleri hatılamıyorum, ben Kuzguncuk'ta kalanlardan sayıyorum kendimi... Onlar da beni tanıyorlar-annem öleli yirmi yıl oldu-Babamın soyu hala ortada-onlar bana gene-Madam Mari'nin kızı diyorlar...

394 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 125-126.

Niye yazıyorum bunları size biliyor musunuz? Küçücük bir kızken burnum çok havadaydı-şimdi yerlere, yerin dibine indi... Yahudilerden, annemden utanırdım, nefretle karışık... Annem hep- Bir gün anlıyacaksın der, ağlardı... İşte, şimdi bu bir avuç yahudi- iki tanecik ev, bana anamdan kalanlar... Onun için yazdım Yehova'yı..."[395]

Yazarın bu düşünce ve duygularla yazdığı *"Yehova"*da Zembul'un akrabaları ve dostları olarak karşımıza çıkan bu azınlık tipler yardımseverlikleriyle dikkati çekerler.

Bunlardan Madam Domna, Zembul'un ablası; Müsyü İsak, Domna'nın kocası; Madam Furtune, Zembul'un kız kardeşi; Kalika, Domna'nın kızı; Aşer, eski nişanlısı; İsrail, ağabeyi; Verdul, oğlu; Öjeni, Domna'nın baldızı; Müsyü Selu, Furtune'nin kocası Zembul'un birinci dereceden akrabalardır. Bunların dışında Kiryako, gazino sahibi; Madam Sultana, ebe; madam Viktorya, dostları; Madam Arasta Siya, ebe; Madam Sara ve Madam Ester, komşuları; Moiz, kömürcü; Nisim, sobacı; Yako Efendi, bakkal; Jak Barnut, doktor; Atiya, hizmetçi olarak karşımıza çıkar.

Yazar öykünün bu noktasında, Bilâl Bey'in komşusu olan bir çok isim sıralar. Bunların hepsini Burak gerçekten tanıyor mudur bilemiyoruz. Fakat Bilâl'in nefretinin büyüklüğü oranında âdeta çoğaltılan bu insanlar öykünün önemli azınlıklarındandır.

Ayrıca Nıvart ve Hayko Efendi'nin *"Ah Ya'Rab Yehova"*nın yanında *"Sedef Kakmalı Ev"*de de karşımıza çıkması, bu isimlerin yazarın hayatında önemli bir yere sahip olduklarını vurgular.

g. "Öteki" Görünümündeki Bireyler: Modern edebiyatın üzerinde durduğu temel meselelerden birisi de görünmeyeni görülür kılmaktır. Bu bağlamda bireyin halleri üzerinde duran Sevim Burak da fertlerin görünmeyen yan ve yönlerini ele alarak, karanlık kimliklerin içinden "öteki" benlikler oluşturmuştur.

Eliade, *Şamanizm* adlı kitabında Şamanların demonlarla, vahşi hayvanlarla ve olağanüstü varlıklarla anlatılan karanlık öte dünyayı bir tiyatro gibi canlandırarak, görünür kıldığını belirtir. Burada Şamanların transa geçerek, bu doğaüstü varlıkların hare-

---

395 Aynı eser, s. 38-39.

ketlerini yapmaya başlayarak âdeta onların kimliklerine büründükleri görülür. Ve izleyenlerin gözünde şaman bu kimliklerin hepsidir.

Sevim Burak da bir şaman edasıyla kahramanlarının gizlenen, bir içgüdü halinde yaşayan "öteki" benliklerini ortaya çıkarmıştır. Yani "kötü olmakla birlikte onsuz yapamayacak"[396] ları eşlerini çizmiştir.

Bu eşler kötüdür, gizli bir düşman gibidir. Sevim Burak, derinlerde bu düşmanlığın ve şüphenin kaynağı olarak bir "gizli düşman"dan söz eder ki bu da ölümdür. Bireyler bu gizli düşmanla savaşabilmek için mecburen içlerinde gizlenen "öteki"ni ortaya çıkaracaklardır. O da yine aynı mecburiyetle kötü olacaktır.

Yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"*, *"Sedef Kakmalı Ev"*, *"Yanık Saraylar"* ve *"Afrika Dansı"* öykülerindeki bazı bireyler, kendini daha çok "toplumsal öteki"ne göre konumlandırırlar. Bu konumlandırış öteki dinden, öteki cinsten, öteki dilden olana yani tekinsiz olana doğrudur.

Bu metinlerde herkesin bir "öteki" kimliği vardır. Bilâl asker kaçağı olduğu için şehit bir pilotun kimliğine girerek; Zembul, Sümbül adını alarak; Nurperi, metin oyunlaştırılırken Melek görünümüne bürünerek; *Yanık Saraylar*'ın Daktilo Kız'ı kendine uydurma, asil bir geçmiş kurarak çeşitli sorgulamalar yaşarlar. Bu sorgulama hali bireylerde, "ben kimim?" sorusunun toplumlar ve kültürler arası bir düzlemde sorulmasına sebep olur.

Sıradan insanın karşısında şaman, karanlığa gücü yeten, ona söz geçiren kişidir. Bu yüzden, ilkel toplumlar karanlıklarını, kaygı, keder gibi iç bunalımlarını şamana emanet ederek bu durumdan kurtulabilirler. Ancak modern insanın böyle bir şansı yoktur. Onun bu durumunu içinde, tek başına yaşaması gerekir. Zaman zaman bu içsel çalkantı, dışa; korku, şiddet, cinayet, yıkım olarak yansır.

---

396 T. Parman, *"İnsanın Eşi Olarak Demon"*, s. 16.

Sevim Burak'ın yukarıda belirttiğimiz karakterleri tam da böyledir. İçsel kaoslarından kurtulamamaları onların farklı bir "ben"le dışarıya patlamalarına yol açar.

Yazarın öykülerindeki bu figürler aslında kendisinin de karanlıklarını onlara emanet etmesidir. Yazar kahramanlarının nezdinde karanlıkla birleşerek bireyliğinin sınırlarını genişletir. Böylece Sevim, karanlıktaki Sevim'le içli dışlı fakat mesafeli yürümeye devam eder.

h. Diğer Figürler: Yazarın öykülerinde çok fazla yer edinmemekle birlikte karşımıza çıkan bazı şahıslar vardır.

*"Sedef Kakmalı Ev"*de Ziya Bey'in kardeşleri olan Tayyar, Affan ve Haydar Beyler, öyküde Kırım Savaşı kahramanı olarak anılırlar ve bir fotoğraftan çıkıp Nurperi'den hesap sorarlar. *"Yanık Saraylar"*da ise Daktilo'nın hayallerinde karşımıza çıkan Fulya Teyze, zengin bir konak hanımı olmasıyla ve Daktilo Kız'a sahip çıkmasıyla dikkati çeker. Bununla beraber *"Büyük Kuş"*taki kadının barda rastladığı erkeklerden birisi öyküde sadece bir yerde karşımıza çıkar. Caddede sırtından vurularak öldürülmesiyle kadının intikamına vesile olur.

"Ekilenler" öyküsündeki Nazım ve eşi yeni evlenen bir çifttir. İçki içerek, eğlenerek hayatı dolu dolu yaşadığını düşünen bu çift, düğün sonrası arkadaşlarını ekip balayına çıkar. Bu muzip davranışları ile oldukça eğlenceli olan Nazım ve eşi arkadaşları tarafından da sevilen kişilerdir.

*"On Altıncı Vay"*da Liza'nın kapalı çarşıdan alışveriş yaparken pazarlık ettiği esnaf, *"Tavuskuşları ve Kartallar"*da bir resim karesinde karşımıza çıkan, anlatıcının kuzenleri Ahmet ile Mehmet, *"Ekilenler"* öyküsünde Nazım ile eşinin çılgın arkadaş grubundaki Deniz, Orhan, Nüzhet, Kemal, Fikri, Yavuz, Ali, Gaye, Yakup, Enis, Başar, *"Yalnızlık"* öyküsünde disiplinli halleriyle dikkati çeken yeğenler, yine aynı öyküde anlatıcının ablası, *"Palyaço Ruşen"*de araba numarası yapan Tanju, *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*deki rejisörün zengin nişanlısı ve şoförün kirletilen torunu Fatma, *"Kurtla Avcı"* öyküsünde kurt ile konuşarak dertleşmeye çalışan avcı, *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*nde öykünün sonuna kadar beklenen ve en sonunda gelen kişi, *"Ah Ya'Rab*

Yehova"da Bilâl Bey'in ablası Şahende Hanım, yeğeni Ayşegül, öykülerde silik kimlikleri ile dikkat çekerler.

Sevim Burak'ın ele almaya çalıştığımız gibi, öyküleri âdeta bir mozayiktir. Kişileri İstanbul'un folklorik kültüründen çıkıp gelen tiplerdir. Müslümanlarla Yahudilerin iç içe yaşadığı Kuzguncuk'un insanları, bu öykülere ruhlarıyla sinerler. Ayrıntılarını her okurun kendi çağrışımlarıyla oluşturduğu bu öykülerin kişileri de farklı özellikler sergilerler.

"Kişilerim, yaşamda gerçekleştiremediklerini düşte gerçekleştirirler. Yaşamı uzaklaştırırlar, böylece düş yaşamın yerine geçer, bu da gerçeğin bozulmasına yarar"[397] diyen Burak, çoğunu gerçek hayattan alıp öykülerine yerleştirdiği bu kişilerle farklı bir dünya kurmuştur.

Bu dünyanın insanları kimi zaman karamsar, kimi zaman umutludur. Bazıları kötü, bazıları iyidir. Peki neden iyi ve kötü Burak'ın öykülerinde yan yanadır? Bunun sebebini yazar da bilmez.

> "Hikâyelerimdeki kadınların neden, hep böyle çilekeş olduklarını-erkeklerin niçin, kötü olduklarını bilmiyorum. Kimbilir, her şeyin, neden böyle kötü olduğunu bilemeyeceğim-sebeplerini hiçbir zaman bulamayacağım için yazıyorum. Yazmamın asıl sebebi, belki, kendi özümdendir. Yukarda, hikâyelerimdeki kahramanların başkaldırmalarından söz ettiğim zaman, onların, başkaldırmaya ters kalacaklarını biliyordum-ama, insan en ters uçta, bir kere başkaldırabilir-benim burada açıkça ortaya koyduğum gibi-her şey-biraz sonra kaybolacağı uçta bir kere görünebilir-sonra da kaybolur. Benim, bu açıklamaların, hikâyelerimin, kaybolacağı uçta görünmesidir."[398]

Burak'ın da söylediği gibi öykülerinin kişileri oldukları gibidir. Özellikle iyi ya da kötü olmak için çaba sarf etmezler. Sanki yazarın hayatından çıkıp, doğal halleriyle öyküye giriverirler.

Sonuç olarak, Sevim Burak, gerçekliği farklı yorumlayan, bu fantastik kişileriyle, Türk edebiyatında farklı bir yer edinmeye çalışmıştır.

---

397 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 260.

398 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 302.

3.4.1.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Öyküdeki anlatıcı ve bakış açısını belirlemek, olayların kimin gözüyle görülüp kimin ağzından anlatıldığının tespiti adına önemlidir. Sevim Burak'ın öykülerinde iki çeşit anlatıcı ve bakış açısı karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi yazarın üçüncü şahıs ağzından olayları anlatmasıdır.

Burak'ın üçüncü şahıs bakış açısıyla ele aldığı öykülerini kendi içinde bir sınıflandırmaya daha giderek iki şekilde değerlendirmek yerinde olacaktır.

Yazar üçüncü tekil ağızdan anlattığı öykülerinin bazılarında tanrısal (omniscient) bakış açısını kullanmıştır. Burada, Burak'ın bilgisinin sınırsız olması ve düşündüğümüz şeyleri yazarın bize doğrudan anlattığı görülür. Hasan Çakır'ın tanrısal bakış açısı konusundaki tespitleri ile yazarın bu bakış açısıyla ele aldığı öykülerini belirlemeye çalışalım.

> "Bilgisi sınırsız yazar şunları yapabilir:
>
> Öyküde olan olaylar tarafsız olarak rapor edebilir.
>
> Herhangi bir karakterin zihnine girebilir.
>
> Karakterin, konuşma, eylem, düşünce ve görünüşü hakkında yorumlarda bulanabilir.
>
> Teleskop ve mikroskop gibi aletlerle görülebilecek ayrıntılarıyla birlikte genel ve tarihsel manzarayı okura aktarmak isteyebilir. Bu maksatla, zaman ve mekân içerisinde özgürce hareket edebilir. Başka bir yerde olan ya da geçmişte olmuş olayları veya gelecekte olacak olan olayları okura söyleyebilir.
>
> Genel düşünceler, yargılar ve hakikatleri ifade edebilir."[399]

Hasan Çakır'ın bu tespitlerinden, özellikle 4. maddeden yola çıkarak, Sevim Burak'ın zaman ve mekân kavramlarını sınırsızca kullandığı, kişilerin düşüncelerine doğrudan müdahale ettiği *"Yanık Saraylar"*, *"Büyük Kuş"*, *"Ah Ya'Rab Yehova"*, *"Afrika Dansı"*, *"Palyaço Ruşen"* ve *"Kurtla Avcı"* adlı öykülerinde tanrısal bakış açısı hâkimdir.

Daktilo kızın konak kültürüyle çatışmaya soktuğu uğraş düzeninin her iki açıdan da ele alınması, kahramanının zamanlar arasında yaptığı gidiş gelişlerle *"Yanık Saraylar"*, toplumla müca-

---

[399] H.Çakır, *Öykü Sanatı*, s.169-170.

dele içinde olan kadının zihinsel kurgularıyla *"Ah Ya'Rab Yehova"*, yazarın ölümle dirim arasındaki hallerinin her türlü yönüyle ele alınmasıyla *"Afrika Dansı"*, içindeki düşmanla ve yoksulluğu ile mücadele eden *"Palyaço Ruşen"* de genel düşünce ve yargıların ifade edilmesi ve *"Kurtla Avcı"* da insan ve hayvanların yer değiştirmişliğinin her iki taraftan da yansıtılması gibi hususlar tespit ettiğimiz öykülerdeki tanrısal bakış açısının ipuçlarıdır.

Üçüncü tekil şahıs ağızdan anlatılan diğer öykülerde de bilgisi sınırlı yazar bakış açısı (limited omniscient viewpoint) görülür.

> "Bilgisi sınırlı yazar bakış açısı, kendisini bazı bilgi alanlarıyla sınırlar. (...) Örnek olarak, bir sahnede karakterin ne düşündüğünü bilir. Bununla birlikte, karakterin düşünceleri hakkında yorum yapmaktan kaçınabilir. Bir karakterin düşünce ve eylemlerini yorumlar. Diğer taraftan, başka karakterleri sadece dıştan görebilir. Mikroskop aletiyle görülecek ayrıntıları görürken, evrensel hakikatler bildirmez."[400]

şeklinde nitelikleri belirlenebilecek olan bilgisi sınırlı yazar bakış açısı Burak'ın *"Sedef Kakmalı Ev"*, *"Tavuskuşları ve Kartallar"*, *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"* ve *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"* adlı öykülerinde kendini gösterir.

Bu öykülerde olayların sadece anlatıcının tarafından görülmesi, karşı tarafın duruşunun dikkate alınmadan tek tarafın değerlendirilmesi, öykülerde yazarın bilgisi sınırlı bir bakış açısına sahip olduğunu belirtir.

Yazarın diğer öyküleri için de tekil bakış açısı kullanılmıştır, denilebilir. Tekil bakış açısı: "Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda "anlatıcı" ile "anlatan" aynı kişidir. (...) Anlatı sistemini oluşturan her şey, merkezi karakter (the central character) konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır."[401]

---

400 Aynı eser, s.172.

401 M.Tekin, *Roman Sanatı (romanın unsurları) 1*, s.53.

Bu tanımdan hareketle yazarın kahraman-anlatıcı olarak merkezde olduğu ve tekil bakış açısıyla ele aldığı öyküleri *"Pencere"*, *"Ölüm Saati"*, *"Osmanlı Bankası"*, *"On Altıncı Vay"*, *"Yalnızlık"*, *"Sır"* ve *"Mut"*tur. Bunların dışında *"Afrika Dansı"* adlı öykünün bazı bölümlerinde de tekil bakış açısı hâkimdir.

Burada belirtmemiz gereken bir husus daha bulunmaktadır. Yine tekil bakış açısının içinde olmakla birlikte karakterin başka bir karakter hakkında öykü anlattığı durumlar da mevcuttur. "Bu durumda ise, anlatıcı merkezden uzak anlatıcı (peripheral narrator) olur. "[402]

Yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünde Bilal Bey'in tuttuğu günlüklerdeki tekil bakış açısı ile Burak, merkezden uzak anlatıcı durumundadır. Yine *"Ekilenler"*de yeni evlenen bir kadının anlatılması da aynı durumu ortaya çıkarır.

Sevim Burak öykülerinde üçüncü şahıs bakış açısı ve tekil bakış açısı kullanmasıyla dikkati çeker. Son olarak yazarın, öykülerindeki bakış açılarını aşağıdaki gibi bir tablo ile tespite çalışalım:

---

402 H.Çakır, *Öykü Sanatı*, s.183.



3.4.1.2.6. Anlatım Teknikleri

Sevim Burak, karmakarışık kurguladığı öykülerinde bilinen anlatım tekniklerinin hiç birini özellikle kullanmamıştır. Fakat, öyküleri incelendiğinde bütün tekniklerden de faydalanmış gibidir. Burak'ın asıl uğraşısı metni dinamikleştirmektir. Ve yazar bunu sağlayabileceği her malzemeyi, her tekniği kullanır. Fakat bunu herhangi bir tekniği kullanmış olmak için yapmamıştır. Bu konuda Ömer Lekesiz'in şu ifadeleri düşüncemizi destekler niteliktedir:

"Bu anlamda görsellikten, sözcük vurgularına, içsel alan değiştirmelerinden, bilinç oyunlarına kadar bir metni dinamik kılacak hemen hemen her malzemeyi kullanmıştır. Öykülerindeki iç dinamizm sayesinde öykü anlayışı yeni, tarzı orijinal olabilmiştir."[403]

403 Ö. Lekesiz, *Öykü İzleri*, s. 67.

Öykülemeyi yaşamakla eş değer gören Burak'ın anlatımı âdeta kendi tekniğini aramış ve yazarın haberi olmadan da kendine uygun bir yöntem bulmuştur.

Bu yöntem aslında yazarın hayatının bir parçasıdır. Onun yaşayarak yazması bu teknikleri peşisıra getirmiştir. Bu konuda "Sevim Burak yazdıklarıyla birebir benzeyen, yazdıklarını yaşayan ya da başka bir deyimle söyleyelim yaşadığını yazan, o gördüklerini yazan biridir. O gördüklerini yazmanın bir de insanı basitliğe düşüren tavrı vardır. Anlatım çok kurudur. Ama Sevim bunu zihninde bir daha yaşamış, Sevim bunu çok doğal bir kurgulama içinde anlatmış. Yani söz sanatları, diğer sanatlar yok. Sevim'in kendinden gelen, o üslupta kendinden doğan bir sahihlik var."[404] diyen Doğan Hızlan da bizi doğrular nitelikte Burak'ın hayatla bütünleşen yazarlığına değinir.

Yazarın öykülerine tek tek baktığımız zaman karşımıza çıkan ilk anlatım tekniği anlatma-göstermedir. Olayların, anlatıcının tasarrufu ile gösterildiği bu teknik özellikle *"Sedef Kakmalı Ev"*de kendini gösterir. Nurperi Hanım'ın macerasını anlatan yazar, onun adına konuşarak, onun adına kararlar vererek okuyucuya bu kadından söz eder. "Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı gitti. Gelenlerden, gidenlerden, mektuplardan uzak kaldı. Kendini işe verdiği gibi Ziya Bey'e vermedi. Şimdi bazı şeyleri değiştirip değiştiremeyeceğini düşündü." (*SKE*, s.12) cümleleri yazarın penceresinden Nurperi Hanım'ın gösterilişidir. Yine *"Yanık Saraylar"*da Daktilo Kız ve Baron Bahar'ın tavırları okuyucuyu metne yöneltir. Bu da gösterme tekniğinin varlığını ortaya koyar. Kent'e karşı mücadele veren bir kadının öyküsü olan *"Büyük Kuş"* ile *"Palyaço Ruşen"*in yaşadıklarının ele alındığı öyküde de yazarın gösterme tekniğinin ağırlığı hissedilir. Burak'ın *"Tavuskuşları ve Kartallar"* öyküsü ve *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*si de yazarın bilgi vermesi ile kavranılabilen metinleridir.

---

404 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

"Yolcu, düşüncelerinin burasında durdu. Yalan söylüyordu sevgilisine... Kadını kendisine iyice âşık etmek için söylüyordu bunları... İstiyordu ki kadın, kendine yalvarsın, onun için deli divaneye dönsün.." (*PKİYH*, s.139) Bu alıntıda da görüleceği üzere yazar, kahramanının düşüncelerini anlatma yoluna gitmiştir.

Sevim Burak'ın anlatma-gösterme tekniğini tespit ettiğimiz öykülerinde en çok tartışılan, yazarın bilinç akımı yöntemini kullanıp kullanmadığıdır.[405] Onun gerçekten bu tekniği uygulayıp uygulamadığını netleştirmeden önce bilinç akımından yararlanan yazarların tutumlarına bakalım.

"Bilinç akımından yararlanmak isteyen bir yazar, özellikle şu üç unsuru dikkate almak, onlar aracılığıyla elde ettiği verileri özenle kullanmak zorundadır:

Zihni alan,

Söz sanatları

İmaj ve semboller"[406] Bu tespitlerden de anlaşılacağı üzere bu tekniği kullanmak bilinçli bir eylemi gerekli kılmaktadır.

Sevim Burak'ın kahramanlarının öyküdeki sayıklamalarını, içsel kurgularını bilinç akımı olarak değerlendirmek yanlış olacaktır.

"Kimseyi görmem-Sokağa çıkmam-Hiçbir-bildiğim yok-Yakında olursa O'nu görürüm -Konuşursa O'nunla birlikte konuşurum- Etrafı taş duvarlı bir köşk içerisindeyim -Orda oturu-

---

405 Sevim Burak'ın bilinç akımı yöntemini kullandığını vurgulayan isimlerin başında Asım Bezirci gelmektedir. Bu konuda Murat Belge ile bir tartışmaya giren Bezirci, Burak'ın bilinç akımını kullandığını şöyle belirler:
"Geçmişle şimdiyi aynı anda anlatması, düşle anıyı birlikte belirtmesi, iç konuşmalarla dış konuşmaları ve olaylarla çağrışımları art arda (ya da yan yana) getirmesi, birdenbire bunların birinden ötekine geçmesi Burak'ın 'bilinç akımı'na bağlanan yazarların (Eduard Dujardin, Doroth Richardson, James Joyce, Wirginia Woolf, William Faulkner, Valer, Larbaud, Conrat Aiken vb.) yoluna çıkarır." Bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 147. Bu konu ile ilgili düşüncelerini ileride ele alacağımız Murat Belge ise Bezirci'nin bu tutumunu "dâhice buluşlarından biri" olarak eleştirmektedir. Bk. M. Belge, *"Yanık Saraylar, Dergiler"*, s. 323.
Sevim Burak'ı "bilinç-akımını ilk kullananlardan biri olarak" değerlendiren, İnci Enginün de bu tavrı ile Asım Bezirci'ye katılır gözükmektedir. Enginün'ün bu cümlesi için bk. İ. Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 350.

406 M. Tekin, *Roman Sanatı (romanın unsurları) 1*, s. 274-275.

yorsun- Biliyorum -Vaziyetinden de belli- Sensin -Sevim'sin- Karanlıktasın- Sana doğru bakmaya uğraşıyorum." (*ÖS*, s.87) örneğindeki gibi cümleler ilk bakışta bilinç akımı olarak düşünülebilir. Fakat, bunlar yazarın bütün öykülerinde yer alan bir çeşit karabasandır. Bilinçsiz düşlerdir. Bu noktada yazarın bilinçsizce oluşturduğu bir benzerliği, bilinçli hale dönüştürmeye çalışarak ona bilinç akımı demek uygun olmasa gerektir. Nitekim Sevim Burak da öykülerinin bilinçli birer edinim olmadığını belirtir. Yazarın şu cümleleri düşüncelerimizi kanıtlayacaktır.

> "Sanat çevrelerinde, bilgi ve kesinlik arıyorlar. Benimse, yaşamam, tanımam, düşünmem, yazmam, sanı'ya (sezgi'ye) dayanır. Bilgi ve kesinlikle hikâye yazan biri değilim. Bilgilerim, hikâye yazarken beni şaşırtır, bu yüzden, hikâyelerimin içindeki bilgiler, kendiliğinden yanlıştır. Hikâyelerim de kendiliğindendir, yaşam gibi, başımdan geçen bir olgudur. Başımdan geçtikten sonra kavrayabileceğim, yarı bilinçli yarı bilinçsiz, bir olaydır. Hikâyelerim, bilgilerimi aşan bir şeydir."[407]

Sevim Burak'ın öykülerinin kendiliğinden çıkıvermesi, yazarın aklına geldiği an, düşündüklerini yazıvermesi Selim İleri'ye göre de bilinçsizce yapılır. Ona göre, bilinç akımı yazarlarının kılı kırk yaran tekniklerine karşılık Burak, bilinçaltını yoklarken, deşerken oldukça sorumsuz ve kaygısız davranmıştır. Bu da istem yoluyla gerçekleşmeyip, bilinçaltının kendisel sayıklamalarıdır.[408] Bu sebeple yazar, Burak'ın bilinç akımı tekniğini kullanmadığını belirler.

Bununla beraber yine Doğan Hızlan da Selim İleri'ye katılarak yazarın bilinç akımını kullanmadığını belirtir. Bu konuda "Sevim'e bilinç akımı diyemem çünkü bilinç akımı evvelden kararlaştırılmış ne olursa olsun kendiliğinden ortaya çıktığı sanılan ama daima o akımla disipline edilen bir yazı tarzıdır. Ama Sevim Burak'ta müthiş bir çavlan gibi çağlayan gibi gelir. Çok tuhaf bir şey vardır. Bazı metinleri okurken düzeltmeye ihtiyaç duyarsınız. Ama o metnin dağınıklığı ve karmaşası ve kaotik

---

407 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 301-302.

408 S. İleri, *"Yanık Saraylar Üzerine"*, s. 19.

görünüşü Sevim Burak'ın özelliğidir."[409] diyerek, Hızlan da yazarın bilinç akımı tekniğine olan uzaklığını vurgular.

Yazarın öykülerinde somut gerçeklik yerine, düşsel bir yaşantı düzeyindeki fantezilerin ele alınması da Burak'ın sayıklamalarının psikolojik izlenimler taşıdığını gösterir. Yine yazarın bilinç akımını kullanmadığını belirten Murat Belge de şunları tespit eder:

> "Bilinç-akımı türüyle Burak tipi edebiyat birbirine benzese de bu pek yüzeyde kalan bir şeydir. Çünkü başlangıç noktaları da, amaç ve sonuçları da, birbirinden apayrı şeylerdir. Bilinç-akımı yazarı somut bir konum içine yerleştirdiği kişisinin zihnine girer ve somut, dışsal gerçeklere dayanan yaşantıların psikolojik izlenimlerini buradan okura yansıtır. Oysa Burak'ın hikâyelerinde hiç de böyle bir durum yok. Somut gerçeklere dolaysızca bağlı olmayan, düşsel yaşantı düzeyinde kalan fanteziler görüyoruz "Yanık Saraylar"da. İlle de bir şeye benzetmemiz gerekiyorsa, gerçeküstücülük, bir bakımdan da Kafka düşünebilir, ama bu bile gereksiz bir zorlama."[410]

Sevim Burak'ın öykülerinde bilinçli olarak kullanılmasa da bizim tespit edebildiğimiz tekniklerden biri de geriye dönüştür. Yazarın zaman kavramının net olmadığı öykülerinde geçmiş ile an iç içedir. Tam olarak geriye dönüş diyemesek de Burak'ın anlar arasındaki bu sıçramalarının geçmişe dönük tarafını bu şekilde adlandırmak uygun olacaktır.

Sedef Kakmalı Ev'de:

"GELDİLER...

Sekiz on kişiydiler,

Ellerinde ağız armonikaları vardı.

Hepsi gençti," (*SKE*, s.10) cümleleri ile Nurperi Hanım'ın geçmişine gidilirken, *"Yanık Saraylar"*da geçmişe dönüş Daktilo Kız'ın makinasından sağlanır. *"Büyük Kuş"* öyküsünde, "tabaklar, votkalar ve portakallar" (*BK*, s.44) zamanda yolculuğu başlatırken *"Ölüm Saati"*ni bekleyen anlatıcı bir tür sayıklama halinde geriye dönüş yaşar. "Benim aklıma gelmiyor şimdi fakat yeğe-

---

[409] Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

[410] M. Belge, *"Yanık Saraylar, Dergiler"*, s. 323-324.

nim... Yeğenlerim..." (*TVK*, s.9) cümleleriyle andan uzaklaşan *"Tavuskuşları ve Kartallar"*ın anlatıcısı, geçmişle anı iç içe yaşar. Yazarın *"Yalnızlık"*, *"Sır"*, *"Mut"*, *"On Altıncı Vay"*, *"Osmanlı Bankası"* adlı öykülerinde de kimi zaman konak hayatına, kimi zamansa bir anneanne ile büyükbabanın hatıralarına dönüş yapılır. Burak'ın *"Afrika Dansı"*nda da Afrika'da yaşadığı günleri anımsaması onu gerilere götürür.

Buraya kadar ele aldığımız öykülerde hep simgesel olarak gözlemlediğimiz geriye dönüş tekniği yazarın sadece *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"* adlı metninde olağan şekliyle karşımıza çıkar.

"Üç saat önce, sevdiği kadınla nişanlanmıştı... Büyük bir törendi... İstanbul bütün, sinema yıldızları ve en güzel kadınları, kıskançlıktan kahrolurcasına onların saadetlerine şahit olmuşlardı bu akşam.." (*PKİYH*, s.138) cümleleri ile geriye dönüş yapılan öyküde, anlar arası geçişler sembol kullanılmaksızın sağlanmıştır.

Yazarın öykülerinde tasvir yöntemini özellikle kullanmayıp, olayları ve karakterleri âdeta bir tiyatro izlettiriyormuşçasına göstermesi dikkat çekicidir. Bu bağlamda *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"* adlı öyküsü, tasvirlere yer vermesi yönüyle tektir.

"Yıldızsız boğucu bir yaz gecesiydi. İstanbul yorgun, kocaman bir hayvan gibi boğuk boğuk inleyerek uyuyordu. Emirgan sırtlarındaki bir köşkün pırıl pırıl yanan ışıkları, ilerleyen gecenin içinde sönmüş, pencerelerden sokağa taşan, müzik, kahkahalar ve konuşmalar erimişti." (*PKİYH*, s.137) şeklindeki bir tasvirle başlayan öyküde bu tekniğe yer verilmesinin sebebi, yazarın klasik tarzı ince bir alayla yermek istemesidir.

Öykülerini yaşanmışlığı ile bütünleştiren Burak, bazı öykülerinde bire bir kendisini anlatmıştır. Bu sebeple otobiyografik yöntemi tespit edebildiğimiz öyküler, *"Afrika Dansı"*, *"Ölüm Saati"*, *"Osmanlı Bankası"*, *"On Altıncı Vay"*dır. Burada, hayatını bildiğimiz yazarın çocukluk, genç kızlık ve hastalık dönemleri ele alınmıştır. Aslında öykülerinin çoğu bir yönüyle Burak'ın yaşanmışlığı ile ilgilidir. Fakat tamamıyla örtüşen, adını andığımız, öykülerde otobiyografik yöntem belirlenebilir.

Sevim Burak'ın öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir diğer yöntem de leitmotiv tekniğidir.

"Leitmotiv tekniğinde, a) telaffuz farklılığı, b) jest ve mimikler, c) yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır. Bunlar, kahramanları anlatmak, çizmek için önemli ipuçlarıdır. Ancak 'leitmotiv' tekniğinin kapsamı sadece bunlardan ibaret değildir. Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler de 'leitmotiv' olarak kabul edilmelidir."[411] yargısından hareketle Sevim Burak'ın öykülerinin çoğunda leitmotiv tespit etmek mümkündür.

"BİR EV
BİR CADDE
BİR BULUT" tekrarının 4 kez kullanıldığı *"Pencere"*;
"YEŞİLKÖY
YOL
KADIN" ifadelerinin beş kez tekrarlandığı *"Yanık Saraylar"*, Bilâl Bey'in sürekli adımlarını saymasıyla *"Ah Ya'Rab Yehova"*; 27 kez saati soran bir kadının anlatılmasıyla *"Ölüm Saati"*;
"LACİVERT
İHTİYAR İŞİ
BOL BİR ENTARİ" tekrarının dört kez ele alındığı *"Osmanlı Bankası"*; "Vay" kelimesinin 16 kez tekrarlandığı *"On Altıncı Vay"*; "Mut"un altı kez kullanıldığı *"Mut"*; ayağının aksaklığı sürekli vurgulanan bir ihtiyarın anlatılmasıyla *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*, leitmotiv tekniğini tespit edebildiğimiz öykülerdir.

Yazarın *"Ekilenler"* adlı öyküsü mektup tekniğini görebildiğimiz tek metindir. "Sevgili Tolga" (*E,* s.17) hitabıyla başlayan öyküde bir mektup yer almıştır.

Sevim Burak'ın bazı öykülerinde yer yer karşımıza çıkan diyalog tekniği, kahramanların özelliklerini vurgulaması adına önemlidir. Nurperi Hanım'ın hayallerinde Ziya Bey'le olan ko-

---

411 M. Tekin, *Roman Sanatı (romanın unsurları) 1,* s.252.

nuşmaları onun itaatkâr tavrını gösterir. Daktilo Kız'ın Baron Bahar'la olan diyalogları iki farklı mizaçtaki insanı vurgular. Başı atmacalı kadının Kent'le yaptığı konuşmalar onun umutsuzluğunu yansıtırken, *"Ölüm Saati"*ndeki kadının doktoruyla diyalogları ondaki ölüm korkusunu belirtir. *"On Altıncı Vay"*daki anneannenin bir kapalı çarşı esnafıyla farklı bir dil kullanarak yaptığı konuşmalar, onun azınlık bir gruptan olmasını anlatır. *"Yalnızlık"*, *"Sır"* ve *"Mut"*taki diyaloglar ise karakterlerin kısa mutluluklarını ifade eder.

"Tarifsiz derecede mutluyum." "Bu bir tek kelime yeterlidir başka ne söyleyebilirim." (*S*, s.44)

"Ben sizi çok sevdim teyzeciğim/siz sakın ölmeyin olmaz mı?" (*Y*, s.31)

Bu bağlamda yazarın farklılık arzeden tek öyküsü *"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*dir. Burada diğerlerinden farklı olarak, diyaloglar olayların akışını hızlandırmaya yarar.

"-Şehir arkada kaldı dedi, şoför. Şehre gitmemize lüzum var mı? Burada konuşuruz. Çok uzun da sürmeyecek. Bitince de seni öteki dünyaya göndereceğim. Nasıl hoşuna gidiyor mu?" (*PKİYH*, s.146)

Sevim Burak'ın sürekli kendi iç âlemlerine yolculuk yapan karakterlerini anlattığı bölümlerde, iç diyalog tekniği tespit edilebilir.

"Kendi kendine daha çok acırcasına 'Canım sıkılıyor'

Yüzünü yere sürerek, sürünerek, perdeleri tırmalayarak 'Olmaz', 'Olmaz'

Emekleyerek 'O'nu kaybettim'" (BK, s.43) cümlelerinde de görüleceği üzere kişi kendi kendine konuşur.

İç diyalogla beraber zaman zaman yazarın araya girerek kahramanının duygu ve düşüncelerini de ifade ettiği görülür.

"Kırk yıl yaşlı bir adamı yedirip içirmesi, yıkayıp paklaması, tıraş etmesi niyeydi? Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hâlâ." (*SKE*, s.12) örneğinde de görüleceği üzere Burak öykülerinde iç çözümlemeye de yer vermiştir.

Kahramanların iç dünyasına inmede en etkili yöntemlerden biri olan iç monologun da bazı öykülerde uygulandığı söylenebilir. Yazarın müdahalesi olmadan kahramanının iç dünyası ile baş başa bırakıldığı bu teknik, Burak'ın bazı öykülerine şu şekilde yansır.

"Ben bir çocuktum-İçinize düştüm-Sizinle çevriliyim-Siz mi beni kurtaracaksınız-Gerçeğe bu kadar yakın bir köşkte-Gerçeğe bu kadar uzak-Hem yabani-Hem de uysal-Köşemde oturuyorum-" (*ÖS*, s.88)

"Ben sizi tanımıyonım, Ben sizin ne olduğunuzu bilmek istemiyorum. Ben size acımıyorum. Bende bu çeşit düşünce yok, özür dilerim ki..." (*BK*, s.54)

Son olarak yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünde kullandığı günlük yöntemi, bütünüyle kullanılmayıp anlatının önemli bir bölümünü oluşturmasıyla dikkati çeker.

"Günlük biçiminin bireylerle ve onların sorunlarıyla ilgili anlatılarda kurmacanın doğasına egemen olan kişisellik göz önüne alındığında üçüncü tür olması hiç şaşırtıcı gelmeyecektir."[412] diyen Hıldıck, bu yöntemin zorluğunu vurgular. Burak, zor bir yöntemle Bilâl Bey'in maceralarını, hayatının akışını günlüklerinden yansıtmayı başarmıştır.

Selim İleri, Burak'ın Bilâl Bey'in not defteri olarak kurguladığı bu günlüklerini, İbnülemin Mahmut Kemal'in *Hoş Sada* adlı eserinin bir bölümünde yer alan günlüklere benzetir. İleri'nin yaptığı bu karşılaştırma ilgi çekicidir.

"29-30 (Nisan) Salı-Hava tâbdar ve mutedildi. Bâdel-edâ yatıp 9'da kalktım. Ispanak böregi malzemesi hazırlandı. 10'da tenbih olunan iki (...) 11'den sonra geldi. Başlarında durup büyük odayı temizledik. (...) namındaki bu iki eşeğin eşekliklerine üzüldüm. İkişer lira verdim, 3'de gittiler. Börek pişirdim. Kur'an okuyamadım. (...)"

İbnülemin Mahmut Kemal İnal

"5 Eylül 1930 Pazartesi-Zembul bu gece hastalandı. Bu sebepten sabah geç kalktım. Saatim durmuştu. İskeleye kadar inip saatimi ayar ettim. Sonra kasap dükkânına uğrayarak yarım kilo kıyma

412 W. Hıldıck, *"Günlük Yöntemi"*, s. 319.

250 gram kebaplık et aldım. Eve geldim. Sonra bir yere çıkmayıp evde istirahat etmekle vakit geçirdim. Akşamüstü Ziya Bey, refikası Nurperi Hanım, Madam Viktorya ziyaretime geldiler."

Sevim Burak[413]

İnal'ın günlüğünde ihtiyar bir adamın günlük uğraşıları, bir günce olarak değil kişinin kendisinin anlayabileceği notlar şeklinde yazılmıştır. Bilâl Bey de aynı uğraşıları, aynı kısa notlarla defterine işlemiştir. İki yazar arasındaki bu benzerlik, gerçekten dikkat çekicidir.

Sevim Burak, kaynaklarını olduğu gibi kullanan bir yazar değildir. "Bu yazarda çoğunca düşünce kaynaklarının ardına gizlenen, güçlerini bazı kavram ve değerlere borçlu birtakım simgeler aramayın, anlatılanlar önce doğru'dur, gerçek olup olmaması ayrı, ama ne olursa olsun bunlar doğrular'dır."[414] diyen Hızlan'a katılmamak mümkün değildir. Bu sebeple bizim burada yapmaya çalıştığımız yazarın kullandığı anlatım tekniklerini belirlemek değildir. Burak'ın öyküleriyle benzerlik kurulabilecek teknikleri tespit etmektir. Zira Sevim Burak, öykülemeyi kurallarla sabitlemek yerine, yaşamayı tercih etmiş bir yazardır.

3.4.1.2.7. Zaman

Sevim Burak'ın zaman anlayışı ve onu kurgulayışı öyküleri gibi darmadağınıktır. Geçmiş, an ve gelecek yazarın öykülerinde kronolojik bir sıra izlemez. Zamanın bu mekanik ve dağınık hali öykülerin de parçalanışına sebep olur.

Burak, ileriye doğru akan zaman kavramının tamamıyla dışına çıkmış, çağrışım yoluyla dinamikleşen öykülerinde, anılarla düşleri, kurgularla gerçeği aynı anda vererek âdeta metinlerine zaman kırıntıları serpiştirmiştir.

Bu zaman kırıntılarını belki de zamansızlık olarak nitelendirmek daha yerinde olacaktır. Zira onun anlattığında zamanı

---

413 S. İleri, *"Yanık Saraylar Üzerine"*, s. 23.
Selim İleri'nin yaptığı bu benzetmeye Sevim Burak oldukça şaşırmıştır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın güncesinden haberi olmadığını belirten Burak, İleri'den bu yazısını *Düşünce ve Duyarlık*'a alırken o bölümü çıkarmasını istemiştir. Bk. S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 171.

414 D. Hızlan, *"Yanık Saraylar - Sait Faik Türk Edebiyatı 1965"*, s. 57.

aşıp zamansızlığa varan bir şey vardır. Bu durum onun öykücülüğünü farklı bir boyuta taşır. Sevim Burak'tan öğrenilen şeyler aslında uçucu bilgilerdir. Biz onda sadece "bir levantenin bunun acısını da çekmiş, başka duygusunu da çekmiş birinin duygularını yaşıyoruz." Yazar ise "soluk soluğa yaşıyor. Oturup da böyle ağır ağır değil ki. Gelmiş aklına, deşarj gibi bir şey. Onun ritmine kapılacaksınız, yüksek ritimde okuyacaksınız."[415]

Bu sebeple aslında yazarda bir zamansızlık hâkimdir. Âdeta klasik öykülerimizde yürütücü bir işlevi olan zaman, yazarın metinlerinde önemsiz bir obje konumuna büründürülmüş, içerikle uyumlu olarak sürekli esnetilmiştir.

Aslında yazarın zamanı bu şekilde kullanması, biraz da öykülerinin konusuyla ilgilidir. Anlatılarında kahramanlarının acılarına değmek isteyen Burak, bu durumu ancak soyut bir zaman dilimi ile sağlar. Öykülerinde kişilerin uzun uzadıya anlatacak maceraları yoktur. Sadece kişi düş ile gerçek arası, yokluk ve varlığın ortasında, varımsı bir hayat yaşar. Bunu belirleyebilecek zaman da elbette sıçramalarla oluşturulacaktır. Burak öykülerinin konu ve zamanının birlikteliğini şu cümlelerle anlatır:

> "Hikâyelerimdeki zaman hayattaki gibi ileriye doğru akan soyut bir zaman değildir. Hikâyelerimdeki zaman, kişilerimin yaşamlarından kopmuş dirimsel hücrelerdir. Hikâyelerin içinde gelip ters bir uçtan (örneğin çocukluktan) ihtiyarlığa takılabilir. Zaman, nerden takılırsa takılsın, kişilerime uyar, farketmez.
>
> Hikâyelerimde kullanılmamış, denenmemiş, bilinmeyen bir zaman yoktur. Konu zamanın kendisi bile olsa, hikâyelerdeki kişilerimin ayak değiştirmesi, düşmesi, eyleme geçmeleriyle ortaya çıkarlar. Hikâyelerimde kendi başına uzayıp gider zaman; boşluklar, aralar, olayların arasında nefes alacak ya da öksürecek kadar yer yoktur. Örneğin, kişilerimden birinin bir sözü üç kez tekrarlaması ya da yerde sürüklenerek gezmesi zaman bakımından yer kaplamaz da "-sen de bilirsin ki bir zamanlar bizim de 9 arkadaşımız vardı güvenirdik, ne oldu?" tümcesi, 9 kişinin, içki içmeleri, sarhoş olmaları ölümlerine kadar yaşamda ne kadar yer kapladıysa, hikâyenin içinde de aynı zaman parçasıyla yer kaplar."[416]

---

415 Doğan Hızlan'la 06.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Hürriyet Medya Towers'da yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

416 A. Bezirci, *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, s. 259-260.

Yazarın bu söyleminde de görüleceği üzere o, sanatsal çalışmalarındaki zamanın akışını yer yer engellemiştir. Onun için sıra takip eden bir zaman yoktur. O, zamanı istediği kadar uzatmış, istediği yerde durdurmuş, durdurduğu yerden tekrar hızla başlatmış gibidir. Bu zaman kurgusu kahramanların eline verilmiş mekanik bir oyuncak gibidir.[417] Karakterlerin anlama, konuşma, duruş, düşünüş hallerine göre zaman da yer yer aksar ya da mantığa uygunsuz gibi görünür. Fakat bu uygunsuzluğun ortasında karakterlerin zamana, zamanın karakterlere uygunluğu dikkat çekicidir. Bu âdeta uyumsuzluğun uyumu gibidir.

Buraya kadar belirlemeye çalıştığımız zaman unsurundan yola çıkarak Burak'ın öykülerinde herhangi bir zaman ele alınmamış hükmüne varmak yanlış olacaktır.[418] Çünkü yazar, sürekli değişen, yenilenen kaygan bir zaman da olsa bir şekilde tespit edilebilecek bir an kurgulamıştır. Bu bağlamda yazarın öykülerindeki zaman unsurunu belirlemeye çalışalım.

*"Sedef Kakmalı Ev"*de Ziya Bey ve kardeşlerinin Kırım Savaşı'na katıldığı (s.8) nı öğreniriz. Kırım Savaşı 1853'te başlayıp üç yıl sürer. O dönem Yanya'da da ciddî bir kargaşa hâkimdir. Ziya Bey ve kardeşleri Nurperi Hanım'ı daha 15 yaşında iken bu karmaşanın içinden çıkarıp İstanbul'a getirmişlerdir. 1840'lı yıllarda yasaklanan köle ticaretine rağmen o dönem hâlâ Osmanlı'da besleme, evlatlık sistemi devam etmektedir. Nurperi de Ziya Bey'in konağına bir evlatlık olarak getirilir. İşte bu tespitten yola çıkılacak olursa öykü Nurperi'nin getirildiği 1853'lü yıllardan başlatılıp, 40 yıl ilâve edilerek 1893'lü yıllara getirilebilir. 40 yıl eklememizin sebebi öyküde Nurperi'nin 40 yıl boyunca Ziya Bey'e hizmet ettiğinin (s.12) vurgulanmasıdır. Sonuç olarak, öykünün zamanı noktasında Osmanlı'nın sonlarını ele alabiliriz.

---

417 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan bir metinden alınmıştır.

418 Asım Bezirci yazarın bazı öykülerinde zaman unsurunun bulunmadığını belirtmiştir. "O kadar ki, bazı hikâyelerde -örneğin *"Pencere"*de, *"Sedef Kakmalı Ev"*de- hiç zaman bulunmadığı söylenebilir." diyen yazarın bu tespiti çok doğru görünmemektedir. Bezirci'nin bu ifadeleri için bk. A. Bezirci, *"Yanık Saraylar"*, s. 145.

"Pencere" öyküsü, net bir tarih belirtilmemekle birlikte üç günlük bir zaman dilimi içerisine oturtulabilir. "İki gündür karşı apartmandaki kadının intihar etmesini" (s.17) bekleyen anlatıcının o gün yaşadıklarının ele alınması öyküyü üç güne sığdırmamızı sağlar. Tabi anlatıcının düşlerini kurgularını da gidiş-gelişler olarak ele almak gerekir. Aynı durum *"Yanık Saraylar"* için de geçerlidir. Daktilo Kız'ın çoğu hayallerinde geçen hayatı için bir zaman tayin etmek zordur. Hayallerinde Osmanlı'nın ihtişamlı dönemlerine giden kız, aslında daktilosunun başında, olanları anlatır. Bu sebeple öykü belki birkaç saat dilimini kapsar, diyebiliriz.

*"Büyük Kuş"*ta da kadının çocukluk, gençlik ve ergenlik dönemlerine yaptığı yolculuklar arasında asıl ortaya çıkan zamanı, kadının başındaki erkeğin ölümü sonrası geçirdiği birkaç aylık bir süredir.

Yazarın zamanı net olarak tayin ettiği tek öyküsü *"Ah Ya'Rab Yehova"*dır. Bilâl Bey'in günlükleriyle belirlenen tarih "5 Eylül 1930 Pazartesi" (s.61) günü başlatılır. Ve Zembul'un ölüm tarihi olan "7 Temmuz 1931" (s.59) e kadar getirilir. Zembul'un ölümünden geriye doğru giden zaman yine normal akışı itibarıyla kurgulanmamıştır.

"Ölüm Saati" yazarın zaman yönüyle en cömert davrandığı öyküsüdür. Cümleler birbiri ardına gelirken sanki hepsi farklı bir zamanı vurgular. An-geçmiş-hayaller birbirine karışır. Yazar bu kargaşanın ortasında zamanı saatlerle tutmaya çalışsa da başarılı olamaz ve öykü zamanı sürekli dağılır. Anlatıcının ölüme olan yakınlığı ve bu öykünün de otobiyografik özellikler taşıması sebebiyle zamanı 1960'lı yıllar olarak düşünmek mümkündür. Çünkü yazar küçüklüğünden itibaren kalp hastasıdır ve bunu ölümle bütünlük hissederek çoğu öyküsüne yansıtır.

Bunlardan biri de *"Afrika Dansı"*dır. Anlatıcının hastanelerde verdiği ölüm kalım savaşının ele alınması, akla 1980'li yılları getirir. Öyküde kullanılan raporlar yazarın kendisine ait olduğu için bu öykünün zamanını Burak'ın hastanelerde geçirdiği 1980'li yıllar olarak tespit etmek mümkündür. Yazarın bu konuda oğlu-

na yazdığı bir mektup öykünün zamanını tespit etmemize yardımcı olur.

"14 Eylül 1981 (Eylül ihtilali günü) sokağa çıkma yasağında, mecburen yattığım-Cerrahpaşa-HASEKİ-KARDİYOLOJİ SERVİSİ'nde, geçirdiğim "Katater" ameliyatının raporunu Afrika Dansı'na baz olarak kullandım; şimdi, iki yıl sonra bir rapor daha alacağım, 81'deki raporun etkisini kendimde yenip O'ndan Afrika Dansı'nı çıkarttım."[419]

"Osmanlı Bankası" ve *"On Altıncı Vay"* da otobiyografik unsurlar taşıması sebebiyle bizi yazarın çocukluğuna götürmektedir. Deniz kazasında ölen bir büyükbaba ile anneannenin anlatılması bu öykülerin zamanını, yazarın 6-7 yaşlarda olduğu 1937-1938 yıllarına taşımaktadır. Yazar, bu kazayı gördüğüne ve net bir şekilde hatırlayabildiğine göre 6-7 yaşlarında olması muhtemeldir.

*"Tavuskuşları ve Kartallar"*da bir fotoğraftan hatırlanan geçmişte, Foto Süreyya ön plana çıkar. 1930'lu yıllarda oldukça popüler olan bu fotoğrafçının, yazarın kuzenlerinin resmini bu tarihlerde çekmiş olması muhtemeldir. Anlatıcının resme baktığı zaman da onun hayat tecrübesi kazanıp, olgunlaştığı yıllardır. Özellikle hayatı iğneli bir fıçıya benzetmesi, yazarın iğneyi ölümle özdeşleştirdiği 1980'li yılları akla getirmektedir.

Bir düğünde yaşananların ele alındığı *"Ekilenler"* ihtimal ki düğün sonrasındaki üç-dört saatlik bir zaman dilimini ele almıştır. *"Yalnızlık"* ve *"Mut"*ta da tarih net olarak belli değildir. Her iki öyküde de anılarla yaşanılan zaman karmakarışık verilmiştir. Fakat bu öyküler hayal yoluyla oluşturulduğu için zaman dilimleri kısa vakitlerdir, denilebilir. *"Yalnızlık"*ta anlatıcının yeğenleriyle son görüşmesi şimdiki zamana tekabül ettiği için bu öykü muhtemelen bir günü kapsar.

Yazarın *"Sır"* adlı öyküsünde yer alan "61 yılın ilk haftasında" (s.41) ifadesinden anlaşılacağı üzere, öykü 1961 yılında geçmektedir. Yazarın zamanı net olarak belirlediği öyküde olaylar birkaç aylık bir zaman dilimini kapsar.

---

419 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 46.

Olayların tahmini olarak iki günlük bir zaman içerisinde verildiği *"Palyaço Ruşen"*de de zaman net olarak verilmemiştir. Fakat öyküde geçen araba markaları "74 Cougar, Ford Mach 1", olayların 1970'li yılları anlattığını gösterir.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir tespit daha bulunmaktadır. 1952 yılının *Yeni İstanbul* gazetesinden edindiğimiz bilgiye göre Medrano Sirki İstanbul'a ilk kez bu tarihte gelmiştir. Bayan Medrano'nun sahibi olduğu bu sirkte, palyaçolar, aslanlar, filler, şempanzeler gösteri yapar.[420]

Öyküde Medrano Sirki'nde çalışan Palyaço Ruşen'i izlemeye 20 yıl önce Karaca adında küçük bir çocuk gitmiştir (s.76). Aynı sirki 1950'li yılların sonlarında gören Karaca Borar o dönem 4-5 yaşlarındadır.[421] Ve 20 yıl sonrası 1970'lerin sonlarına tekabül eder.

*"Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye"*de bir takside yapılan birkaç saatlik yolculuk ele alınmıştır. Zaman tam olarak belirtilmese de öykü kısa bir iki saati içerir. *"Dünyanın En Meşhur Kulesi"*nde de aynı durum göze çarpar. Orada da bir ihtiyarın yıllarca süren bekleyişinin son bulduğu birkaç saatlik dilim ele alınır.

Yukarıda tespit etmeye çalışmamıza rağmen Sevim Burak'ın öykülerinde -*"Ah Ya'Rab Yehova"* hariç- belirli bir zaman yoktur. Yazarın öykülerinde geçmiş, an, gelecek yani yaşanılan her vakit zamandaş olarak yan yana, üst üste durur.

"Bir hikâyenin, kendini anlatmak için, öyle fazla vakti yoktu. Bu medeni dünyada gerçek daha çabuk anlaşılabilmeliydi."[422] diyen sanatçı gerçekten de öykülerini uzun zaman dilimlerine yaymadan anlatabilmek için olayları ve süreçleri birbiri içine geçirerek kurgulamıştır.

---

420 S. Hikmet, *"İstanbul İçinde Yeni Bir Şehir, Medrano Sirki..."*, *Yeni İstanbul*, S.930, 26.06.1952.

421 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşide, Borar, 1960'lı yıllara kadar annesiyle sirke gittiğini, özellikle Medrano Sirki'nde bir palyaçoyu seyrettiğini belirtmiştir.

422 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 301.

Sevim Burak, uyguladığı bu karmaşık zamanı ile modern öykünün yamaçlarında dolaşmış, ölümüne kadar onlar arasında yaşadığı sanrıları, ölümünden sonra da okurlarına miras bırakmıştır.

3.4.1.2.8. Mekân

Sevim Burak'ın yaşayarak yazdığını daha önce belirtmiştik. Bu sebeple yazarın öyküleri için oluşturduğu mekânlar hep yaşadığı yerlerdir. Özellikle derin bir azınlık kültürünün izlerini taşıyan bazı öyküleri için ana mekân Kuzguncuk'tur. Bunun dışındakilerin hepsi mutlaka İstanbul'daki farklı semtlerdir.

Yazarın Kuzguncuk'u merkez olarak aldığı öyküleri *"Sedef Kakmalı Ev"*, *"Pencere"*, *"Yanık Saraylar"*, *"Büyük Kuş"*, *"Ah Ya'Rab Yehova"*, *"Ölüm Saati"*, *"Osmanlı Bankası"*, *"On Altıncı Vay"*, *"Yalnızlık"*, *"Sır"* ve *"Mut"* olarak belirlenebilir.

Daha çok iç mekânların tercih edildiği bu öykülerin ancak bazılarında belirgin olarak dış mekânlar görülür. Bağlarbaşı Caddesi *(SKE)*, Yeşilköy *(YS)*, Çiçek Pasajı *(P)*, Kapalı Çarşı *(OAV)*, dış mekânlardan birkaçıdır.

Sevim Burak'ın Kuzguncuk'u seçmesi bir tesadüf değildir. Öykülerinin alt yapısına en uygun olabilecek bu mekânın seçilmesini yazar şöyle açıklar:

> "Bu mahalli açıklamayı Kuzguncuğun Burjuva Türk ailelerinin Paşalarının bulunduğu zengin ve kibar bir yer ve buna ek olarak da Yahudi, Rum, Ermeni azınlığının -tarihi ibadet yerlerinin ve mezarlıklarının bulunduğu bir yer olmasından- Kadife kırmızı perdeli koltuklu meyhanelerin, gazinoların önündeki banklarda ailece oturulup caddede piyasa edenleri seyrettikleri -sabahlara kadar şarkılar söyledikleri Avrupai bir havası olmasından ve- Aya Pandelelimonas Ayazma ve Kilisesi'nde saat 4'de çalan çanlarından dolayı "Küçük Paris" denilmesinden yapıyorum."[423]

Sevim Burak'ın Kuzguncuk hakkındaki bu ifadeleri elbette yazarın bu mekânı seçmesinde etkendir. Fakat önemli bir diğer sebep de yazarın buradaki hatıralarının hep çok canlı kalmasıdır. Özellikle *"Sedef Kakmalı Ev"*deki mekân Burak'ın zihninde o ka-

---

423 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 11.

dar yer edinmiş ki İleri'ye yazdığı bir mektupta bundan bahseder:

"*Yanık Saraylar* yazarı, bir mektubunda, Kuzguncuk'taki evden söz açmış; uzun, karanlık koridoru anlatmıştır. Bu karanlık koridordan-koridor, gerçekte, yalnızca bir anıştırmadır, bütün mekânlar, hatta kişiler gibi...- çok küçük yaşta geçmeye başladığını, korkusunu yenmek gayesiyle, sırtında pelerin, başında bere, o kız çocuğunun "ölüm şarkıları" söylediğini yazmıştı."[424]

Yazarın hayatının unutulmaz bir bölümü burada geçmiş ve o da bu hatıralarını hiçbir zaman zihninden silmemiştir. Yıllar sonra bile Kuzguncuk'a gitmesi yaşananları saniye saniye gün yüzüne çıkarır.

"Geçen gün Yahudi mezarlığına çıktım. Bizim yukarıda tepede, Bağlarbaşı'na giderken... Hiç değişmeyen yer burası... Kocaman, aşağılara kadar sarkan beyaz taşlar... Etrafı siyah, eski parmaklıkla çevrili intihar etmişlerin kafesleri... Bir iki tanesinin üstündeki İbranice yazıyı kopya etmeye çalıştım. Sözde bizim çarşıdaki Hahama uğrayacağım da yazının manasını anlayacağım... Bu yazıda müthiş bir sır var (define adresi gibi birşey yazılı sanıyorum) Nitekim her Kuzguncuk'a gidişte -Bekâr amcam- Karaca ve bir yaşlı kadın oturuyor bizim evde- caddeden geçerken iki yerde adımlarım yavaşlıyor-caddenin altında ve üstünde iki Havra var."[425]

diyen yazar, bu anıların gölgesinde âdeta bir ömür geçirmiştir. Bu kadar hatıra yüklü bir mekânın öykülerine girmesi de olağandır.

Sevim Burak'ın Kuzguncuk'ta en çok üzerinde durduğu ve kendisini etkileyen şey, mekânın dinî misyonudur. Burada bulunan iki Rum kilisesi, iki Yahudi sinegogu ve iki de cami âdeta bir dinler arenası oluşturur. Sanki Burak bu dinsel misyonun etkisiyle Tevrat'a öykünmüş gibidir.

Kuzguncuk'un bu dinî atmosferi "*Ah Ya'Rab Yehova*"da da işlenmesiyle dikkat çeker. Bu zenginliği Salâh Birsel şöyle anlatır:

"Ayıbı ya da şanı bizim değil, Çarşı içinde Aya Pantelemion adında bir Rum kilisesi de vardır. 1866 yılında 500 ev ve dükkânı silip süpüren yangında kül olduktan otuz yıl sonra yeniden yaptırı-

---

424 S. İleri, "*Yanık Saraylar Primadonnası*", s. 168-169.

425 S. Burak, *Mach 1'dan Mektıplar*, s. 39.

lan yapının çatısı tahtadandır. Ne ki, İcadiye Caddesi'nde bir ikinci Rum kilisesine daha rastlanır. Bu da çok eski bir Bizans kalıntısı üzerine kondurulmuştur. Kuzguncuk'ta iki de Yahudi sinagogu vardır. Bunlardan Ben Yakup adındakini İspanya'dan gelen Museviler yaptırmıştır. Bugünkü günde İsrailoğulları "Virane Havrası" diye bilinen Yakup Sokağındaki sinagogda toplaşırlar.

Kuzguncuk'ta iki de cami vardır ki Üryanizade diye anılanı 1899 yılında 76 yaşında ölen Şeyhülislam Esat Ahmet Efendi -ki Mithat Paşa ve arkadaşlarını yargılayan Yıldız Mahkemesinin idam kararlarını onaylayan şeyhülislam odur- yaptırmıştır. Şerefesi saçaklı tahta minaresi ile dikkati çeker. Öbür cami ise oldukça yenidir. 1952 yılında yapılmıştır. Minaresi sağında. Kapısının üstünde ta'lik yazı ile bir Besmele, sağ ve sol kanatlarda ise bir hadis. Kuzguncuk vapur iskelesinin karşı sırasındaki Ermeni kilisesinin üstündedir ki -dünyanın bundan başka bir yerinde bir cami ile bir kilise yanyana gelmemişti- Yenigün Sokakla köşe oluşturur.

Kuzguncuk'ta en çok göze çarpan şey arka sırtlara yayılan Yahudi maşatlığıdır. Dünyanın en büyük maşatlığı burasıdır. Şu bilinmeli ki Yakup tayfası Kuzguncuk'a Kudüs'e bağlı bir toprak gözüyle bakar ve buranın mezarlığını kutsal sayar. Ne kadar taş, ne kadar çok ölü! Sevim Burak'a soracak olursanız, en büyük Müslüman mezarlığı (Nakkaşbaba Mezarlığı), en büyük Rum mezarlığı, en büyük Ermeni mezarlığı da buradadır. Gerçi Karacaahmet, Nakkaşbaba yanında lenduhaoğlu lenduhadır ama o, daha çok bir lunaparktır."[426]

İşte bu bambaşka dünya, Sevim Burak'ın öykülerinde de farklı şekilde yerini alır. Yazarın Kuzguncuk dışında kurgulanan öyküleri de bulunmaktadır.

"*Ah Ya'Rab Yehova*"nın büyük bir bölümü Kuzguncuk'ta geçmesine rağmen Bilâl Bey'in her gün İstanbul'a inmesiyle karşımıza "Beyoğlu, Fatih, Eminönü, Üsküdar, Ortaköy, Karacaahmet" gibi yerler de çıkar.

"*Afrika Dansı*"nda yazarın Haseki Hastanesi'nde geçirdiği tedavi süreci anlatıldığı için bu hastane ve Burak'ın hayallerinde canlılık kazanan Afrika mekân olarak görülür. Bununla beraber "*On Altıncı Vay*"ın bir deniz kazasını anlatması sebebiyle, hayallerle bir kapalı çarşıya gidilirken öykünün ana mekânı denizdir

426 S. Birsel, "*Paylot*", s. 250.

denilebilir. *"Tavuskuşları ve Kartallar"* Foto Süreyya'da çekilen bir resim üzerine yapılan yorumları içerir. Mekân unsuru olarak alabileceğimiz tek yer burada Beyoğlu'ndaki Foto Süreyya ve Tokatlıyan'a taşınan Foto Febüs'tür.

"Ekilenler" bir düğün sonrası çılgınca dolaşılan İstanbul sokaklarını anlatsa da asıl vurgulanan semtler, Moda ve Göztepe'dir. İstanbul'un başka bir semtinin ele alındığı diğer öykü de *"Palyaço Ruşen"*dir. Burada iki mekân karşımıza çıkar. Birisi Ruşen'in çalıştığı Medrano Sirki, diğeri arabaların yarış yaptığı Bağdat Caddesi'dir. Bunun aksine yazarın İstanbul dışına çıkmayı başarabilen tek kahramanı Baron Bahar'dır. Bir tüccar olması sebebi ile çok yer gördüğü anlatılan Baron, Roma, Paris, Zürih (*YS*, s.39) gibi şehirleri görür ve öykünün sonunda da "Fifth Avenue" (*YS*, s.39)ye saparak kaybolur.

Sevim Burak'ın öykülerinde kullandığı bu mekân unsurları bize, onun öykülerindeki gerçekliği bir kez daha göstermektedir. Onlar gerçektir ve vardır. Sadece kişileri bu gerçek mekânın ve zamanın ortasında düş görebilir. Asıl olan bu mekânların yazarın anılarından çıkıp gelmesidir.

3.4.1.2.9. Dil ve Üslûp

Sevim Burak, yazarlık hayatına hep anıları, çocukluğunun insanları tarafından itilmiştir. Bu dinamik gücün etkisi öykülerini yazdığı son ana kadar devam etmiştir. Bu duygu ile öykülerine yaklaşan yazarın dili de tıpkı konuları ve kişileri gibi farklıdır.

Düş çağrışımlarını andıran, temposu sert, kesik ve kısa cümlelerle oluşturulan bu dil âdeta bir motiftir. İnce ince dokunan ve özellikle işlenen harfler, kelimeler, cümleler sadece Burak'a özgüdür.

Sevim Burak'ın dili oldukça akıcıdır. Anlatımı çok yoğundur fakat buna rağmen sanki bütün harfler, kelimeler gereklidir. Yazarın kelimeleri, cümleleri sanki ses değil birer resimdir. Sürekli kırılan, dökülen kelimeler, sonsuza kadar uzayacakmış gibi görünen noktasız cümleler, tekrar edilen ifadeler, birden bire büyüyüp küçülen harfler yazarın zengin dünyasının birer parçasıdır. Burak bu dili farklılık olması düşüncesiyle oluşturmaz. Yazarın

sanrıları, düşleri, hayalleri zihnine o kadar hızlı hücum eder ki bunları anlatmak, içini boşaltmak için kullanabileceği tek yöntem bu gibidir. Yazar öyle hızlı düşünür ki zavallı kelimeler, onun hızına yetişmek için âdeta koşar. Kimi zamansa bu hıza yetişemeyerek tökezleyip, düşerler. Bazen kırılır, bazen parçalanırlar. Kelimelerin bile yetişemediği bu hız, kimi zaman okuru da nefessiz bırakır.

> "KONSANTRE OLDUĞUM KONUYU KAÇIRMAYAYIM DİYE-HATTA PALYAÇO RUŞEN'İ GEÇİP FORD MACH I BİLE YAZMIŞIM... O KADAR HIZLA DÜŞÜNMÜŞÜM VE DE NEBAHAT TEYZENİN PARMAKLARI BUNA YETİŞEREK-BİZ İKİ TANE BİRDEN (Tersi ve yüzü) gibi iki yüzlü-iki tarafta elli-ve iki taraflı düşünen bir PALYAÇO RUŞEN-yazmışız.."[427]

diyen Sevim Burak da zihninin bu hızını vurgular. Beyninin içi tam anlamıyla bir karnavalı andıran yazarın kelimeleri sırası ile yazılmaz. Her bir kelime bu karnavalın hareketli oyuncusudur ve yerinde duramaz.

Yazarın renkli dünyası o kadar geniştir ki bunu anlatmaya bazen kelimeler yetmez. O zaman devreye çizimler, şekiller, resimler girer. *"Afrika Dansı"*ndaki hastane raporları, *"On Altıncı Vay"*daki şamandra, cankurtaran yeleklerinin kullanım talimatları, *"Palyaço Ruşen"*deki emniyet kemeri ve koltuk resimleri yazarın kullandığı resimlerdendir.

Bu durum Mungan tarafından; "Sinema, TV, video çağında dolaysız olarak göze seslenmeyi amaçlayan yeni bir yazın görselliği kurmak"[428] olarak yorumlanır.

Buna bağlı olarak yazar söz dizimini bozarak, satırların yerlerini değiştirerek, bu satırları sağa-sola, aşağı-yukarı ya da sayfanın ortasına serpiştirerek, hem görselliği arttırır, hem de çoğul bir okuma şekli oluşturur.

Yazara göre bazı kelimeler önemlidir. Onlar vurgulanmalı ve okur tarafından da önemsenmelidir. Bu sebeple öykülerdeki bazı kelimeler farklı puntolarla ve büyük harflerle yazılır. Örneğin, "O günden bu yana KADERİNİ o Atmacayla paylaşan" (*BK*,

---

427 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 257.

428 M. Mungan, *"Ruh Çağıran Metinler"*, s. 8.

s.43) cümlesinde, öykünün genelinde vurgulanan bir düşünce olan kadının kötü kaderi, burada da büyük harf kullanılarak belirtilir.

Bu vurgulama kimi zaman kopuklaşan ve ısrarla tekrarlanan kelimelerle sağlanır. Özellikle *"Afrika Dansı"*nda bu vurgu âdeta çığırından çıkar. Okur Afrika yerlilerinin tamtamlarını duyar gibidir. Ya da kulaklarımıza *"On Altıncı Vay"*ın vapurlarının sesi gelir. Bu, yazarın, yinelemeleri bir ses aracı olarak kullanmasıyla ilgilidir.

Bazen Burak'ın bu tekrarları öyle bir hâl alır ki artık kelimeler anlamsızlaşarak, bir boşluğun içine düşer. Bu boşluk yazarın da kendini oraya bırakmasıyla genişler. Ta ki yeni bir imge bulunana kadar... Yazar yeni bir imge üreterek tekrar güçlenir ve kelimeleri tekrar anlam kazanır. Bu yineleme süreci böylece devam ederek sona ulaşır. Bu konuda Feyza Zaim'in tespiti yerindedir:

> "Dilin yapısı, düzeni, söz dizim kuralları zorlanır: dil aracılığıyla öyküyü, öykü aracılığıyla da kendini yadsıyarak bir boşluk yaratır Sevim Burak."[429]

Yazarın kendisi de kelimeler üzerindeki bu ısrarlı yinelemeleri, kullandığı şekilleri ile ilgili çeşitli açıklamalarda bulunmuştur. Oğluna yazdığı bir mektupta bu durumu şöyle anlatır:

> "Benim hikâyelerimdeki kelimelerim gibi. Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir... Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Birşeylerin işaretleridir. Birşeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar. Şöyle anlatayım: Denizciler Zırhlı gemiler de uzakta iki gemi düşünelim, harp gemileri olsun. -İki geminin bahriyelileri güvertede ellerine aldıkları iki bayrakla çaprazlama işaretler verirler ve de karşılarındakilerden de gene aynı çift bayraklarla, çapraz, dik, aşağı ya da yukarı bir takım hareketlerle cevap alırlar bayraklarla konuşurlar. Bu çok basit bir konuşma tarzı, fakat enteresan olanı şu demek ki kelimeler hatta harfler bir takım işaretlerdir işaretleşmelerdir. Eğer, Harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, harflerin yerine geçebilecekti. Ben Hikâye mi diyelim Roman mı diyelim Anekdot mu diyelim hemeyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLERE) kullandığım harfleri bu bayraklarla değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar,

---

429 F. Zaim, *"Dönüştürülemeyen Gerçek"*, s. 22.

eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatunızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması... Eskiden bir şeyler vardı, gelecekten de birşeyler var... Bugünden de bir şeyler var... Taşlar, demirler, bozuk elektrik ocakları, atılmış fişler, eski bir bisikletin korması, bir evin kırmızı kapı numarası, Sokak ismi (DELİKOÇ SOK. NO 15) Neler anlatmaz ki?.."[430]

Sevim Burak için biçim oldukça önemlidir. Öykülerindeki satırlar, tümceler âdeta onun öykü kişilerinin eti, kemiğidir. Öykülerindeki biçimsel kalıplar canlıdır.[431] Bu farklı biçim tarzı öykünün de özünü oluşturur niteliktedir. Öz kavramının biçimle olan ilişkisi yazar tarafından şu şekilde açıklanır:

"Özün belirmesi-biçimlenmesi-kaybolması öz'ün kendi anlamıdır. Öz'e kendi biçiminden başka bir biçim verilemez. Biçim öz'ün kendi kalıbıdır. Öz'ler, deyinebilen, nefes alan, yaşayan, bambaşka kılıklara girebilen, değişebilen anlamlardır bana göre. Bizimle beraber, yaşar, bizimle beraber değişebilirler. Öz'ü yöneten bilincimizdir (Daha doğrusu; benim kendi varlığımı yönettiğim bilincimdir) Hikâyelerimde, bütün düzen; bilincimin yönetimindedir. Onun için,-Öz'ün belirmesi, biçimlenmesi, kaybolması, türlü kılıklarda kendini gösterebilmesi, bilincimin gücüne bağlı bir şeydir; düzeni de düzensizliği de yaratan odur hikâyelerimde-Bilinç, duygunluğa doğrudur hikâyelerimde, özlerim de onun için, dirimserliği ve canlılığı yansıtırlar."[432]

Yazarın bu öz yakalama çabası sonucunda çeşitli ses kırılmaları, satır kaydırmaları ve büyük harf kullanımı uygulanır. Özellikle *"Yanık Saraylar"* ve *"Büyük Kuş"* öykülerinde kullanılan bu teknik öz ile biçimi birleştirme amaçlı yapılır. Ayrıca özü yakalamak için illâki eğri yazı ile farklı şekiller yapılması da gerekmemektedir. Yazarın düz yazıyla oluşturmasına rağmen *"Ölüm Saati" (İki Şarkı)* öyküsünün özü hiç de yabana atılır cinsten değildir. Bu noktada Burak'ın tespitleri dikkat çekicidir.

"Örneğin, düz yazıyla yazmış olduğum "İki Şarkı" hikâyesi, düz yazıyla yazdığım için, düz olmasına düz'dü ama, içindeki öz'ler hiç de düz değildi. Bana göre, gözün gördüğü bu satır kırmalar (bazı deyimlere göre) deformasyonlar, gözün görmediği defor-

---

430 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 108.

431 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 58-59.

432 Aynı eser, s. 59.

masyonlar, satır kırmalar yanında hiç kalır. "İki Şarkı" hikâyesini çağrışımlarla yürütebileceğim, özü dolaylı ve kaçak kullanabileceğim kolay bir anlatım sanmıştım başta. Birinci bölümde, kolaylıkla giden hikâyedeki çağrışımlar, tümceler, birbirinden kopmaya, herbiri başka öz ve anlamlarla, dirimsel yaşantılar biçiminde ardarda varlaşmaya başladılar. Tümcelerim bir tek öz'ü bütünleyemedikleri yerde ("Yanık Saraylar"da tersi) kendi kendilerini özleştirdiler. Öz'ün kalktığı yerde, başka biçimlere girmesinin, çoğalmasının kaçınılmaz olduğuydu "İki Şarkı" hikâyesi... Anlatının parçalandığı tümcelerin ayrı özlerle kendilerini anlattığı-anlatının kendikendisi olduğu bu durum, daha da vahimleştirilerek (ağırlaştırılarak) tümceler de parçalanarak sözcüklere indirgenebilir. Asıl sorun, sözcükleri-tabiî, alfabeyi de kaldırarak, yerine birtakım işaretler koymaktır. İnsan'ın öz'ü, bu işaretlerin yerine geçebilir bir duruma gelmişse, bu da gerçekleşebilir. Bu noktada, soyut resimle bir paralellik kurulabilir, ama, varmak istediğim bu mu? Sonuç, öz'ün sınır uçlarını kaldırması, özgürlüğe kavuşabilmesi.."[433]

Yazarın bu çabalarının hepsi aslında gerçekliğe ulaşma isteğiyle yapılır. Yazar bu sebeple gerçeği ortaya çıkarana kadar mücadele eder. Kelimeler belki beş kere, on kere tekrarlanır ama en sonunda gerçeğe ulaşılır.

"Ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçekti. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını-ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım. Bu gerçek topuğuma saldıracak kadar bana yabancıydı-İşte hikâyelerdeki dil bu yeni gerçeğe göre yeniden uydurulmuştur. Yani, hikâyeler gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. Yani birinci gerçeğe göre değil, ikinci gerçeğe göre yazılmıştır."[434]

Yazarın öykülerinde dikkat çeken bir unsur da Burak'ın şiir düşünüp, öykü yazmasıdır. Bu düşünce öyle bir boyuta taşınır ki âdeta yazar öykü adı altında şiirsel metinler oluşturur. Bu metinler öyküdür deriz; çünkü konusu, kişisi, zamanı, mekânı öyküyü andırır. Bir taraftan da şiir deriz; çünkü büyük harfler, küçük

433 S. Burak, *"Yanık Saraylar - Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık"*, s. 30.

434 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 101.

harfler, dize gibi alt alta şekiller, çizgiler, desenler, resimler, notlar bize şiir havasını anımsatır. Âdeta Burak farklı yollarla şiirselliğe ulaşmıştır. Okurun şiirle öykü arasında bir dünyada kalakaldığı bu metinler için şiirli öykü bile denilebilir.

Sevim Burak'ın bu şiir dolu metinlerinin altında yatan ince bir alay da yazarın üslûbunun önemli özelliklerindendir. Özellikle *"Yanık Saraylar"*ın konak artığı Daktilosu'nun tavırlarına alaycı bir üslûpla yaklaşan yazarın, bu alaycı tavrının altında bile bir sevgi hissiyatı yatmaktadır. Bu alay kesinlikle bir küçümsemeyi içermez. Memet Fuat'ın tespitiyle bu, humor[435] olarak nitelendirilebilir.

Sevim Burak, eserlerine yansıttığı alaycı üslûbunun yanı sıra Tevradî bir üslûp kullanmasıyla da dikkati çeker. Özellikle *"Ah Ya'Rab Yehova"*da görülen bu dil öykünün konusuyla bütünleşir. Ritmik ve kısa cümleler, net ifadeler Tevrat dilini öyküye dâhil eder. Doğan Hızlan bu dilin öyküye etkisini şöyle belirtir:

> "Anlatım özelliklerinin en çok yararlanıldığı Kitab-ı Mukaddes anlatımıdır. Tevratın anlatım özelleri. "Ya'rab Yehova" da kendini iyice belli eder. Gereçler, kullandığı çekirdeklerin özelliği kişilerin yereysel olmasını sağlıyor. Burak'daki özellikleri biri çıkıp varoluşçu kavramlarla açıklayabilir, öylesine yakıştırmalarla yapılacak değerlendirmeler hem bizi ondan uzaklaştırır, hem de kimi kavramların yalnızca varoluşçu açıdan değerlendirilmesi gerekirmiş gibi bir zorunluğa sürükler. Kategorileri, sınıflamaları uygulamayın ona. Anlatım öğelerini saymak, bu özelliklerden hikâyelerin niteliğini elde etmek onun hikâye örgüsünü çözmek için kullanılacak sağlam yöntemlerden biridir. Anlatımı, sinirli, kesik, yer yer açıklığı yitiren-bunu kapalı sözcüğüyle karşılayamayız-öğeler taşıyor. Bu anlatım özelliği de anlattığını sanatlı anlatmaktan çok, anlattığının çekimine kapılan, yer yer konsantre olan bir yazarı sunuyor bize. Bütün bu yazdıklarımda Burak'ın ne olduğunu anlatmaktan çok ona alışılagelmiş uygulama yöntemleriyle yanaşamayacağımızı ortaya koymaya çalıştım. Hikâyelerdeki çok başarılı yereysel özellikler kimi zaman başarılı evrenselliği de sürüklüyor."[436]

Yazarın kullandığı simgeler ve alegoriler de onun en önemli üslûp özelliklerindendir. Burak'ın bu sembolleri konusunda

---

[435] M. Fuat, *"Yazar ile Tasarımcı"*, s. 242.

[436] D. Hızlan, *"Yanık Saraylar - Sait Faik Türk Edebiyatı 1965"*, s. 58.

uzun uzun tartışmalara girişilmiştir. Murat Belge öykülerde tespit edilebilecek simgelerin ancak alegori olabileceğini[437] belirlerken Asım Bezirci bunlara simge der ve bu simgeleri "Bay Kent toplumu, Büyük Kuş sevgiliyi, Atmaca kocayı, Yeşil Şapkalı Adam ölümü, Yaldızlı fincan mutlu geçmişi (altın çağı)"[438] vurgular diye belirtir.

Yazarın sembolik unsur olarak düşünülen bu tespitleri Burak'ın ifadesiyle birer bulgudur. Bu bulguları "dikiş iğnesi ölümü, açlık yalnızlığı, dağ imkânsızlığı, tarak kadınlığı, cami sert bir babayı, kadeh kocamı anlatır"[439] diyerek belirten yazarın hemen hemen her öyküsünde bir bulguya mutlaka rastlanır. Bu, kimi zaman atmaca suretinde bir erkek *(BK)*, kimi zaman kedi suretinde bir sevgili *(SKE)*, kimi zamansa Yeşil Şapkalı Adam görünümünde bir baba *(P)* olur. Sevim Burak öykülerindeki bu bulguları şöyle tespit eder:

> "- Bu çizgiye kanımca bir tek hikâyeden sonra vardım. Bu da, "Sedef Kakmalı Ev"di. Bu hikâye, kendinden sonraki hikâyelerin simgelerini gösteren bir bulgu'ydu. Bu bulgu -erinçsizlik- yadsıma ve aymazlıktı. Giderek bu bulgu -Yanık Saraylar ve Büyük Kuş hikâyelerinde: Ussal irkilmeye Ah Ya'Rab Yehova'da-Terör'e- İki Şarkı hikâyesindeyse dağılma ve parçalanmaya dönüştüler. İki Şarkı hikâyesine kadar, öz'ün türlü duruşlarının biçimini görmeye ve somutlamaya çalışmıştım. İki Şarkı hikâyesindeyse, bu öz'leri, yaşam'ın somutlanmasından, parçalanmasından çeşitli biçimlerdeki tanıklığa (kendi kendisini yok etmesine kadar) değişebilen bir anlamda verebildiğimi sanıyorum. Çağdaş dünyanın anlamı benim için bu olabilir. Kırılmış, dağılmış öz'lerle uğraşıyorum. Bu yüzden, soyut resme büyük bir tutkum var. Hikâyelerimde, soyut resimle ortak yan olduğunu bana kanıtlıyan -hattâ bu yolda bana ışık tutan, görmeme yardım eden- Ömer Uluç'un soyut resimleridir."[440]

Sanatçının öykülerindeki dil ve üslûbu ile ilgili belirtmemiz gereken son husus, yazarın bazı öykülerinde kullandığı azınlık dilidir. Daha önce belirttiğimiz minör edebiyatın bir bulgusu

---

437 M. Belge, *"Yanık Saraylar, Dergiler"*, s. 323.

438 A. Bezirci, *"Eleştirinin Eleştirisine Karşı"*, s. 55.

439 *"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor"*, s. 101.

440 M. İzmirli, *"Sevim Burak"*, s. 60.

olan bu dil *"Osmanlı Bankası"* ve *"On Altıncı Vay"* öykülerinde karşımıza çıkar.

Yazar, bu öykülerde âdeta bir azınlık dili oluşturmuş ve Yahudi kişileri anlattığı öykülerine bu dili yerleştirmiştir. Burak bu dili neden oluşturmuştur? Bunun sebebini tespit etmekte Burak'ın çocukluğu bize ışık tutacaktır.

Yazarın Müslüman bir aile tarafından kabul görmeyen Yahudi annesi Anne Marie Hanım'ın Yahudiliği, en çok konuştuğu bozuk Türkçe'den anlaşılır. Sevim Burak ve ablası küçüklüğünden beri bu Yahudi anneden utandırılır. Konuştuğu bu farklı dili bir gizli dil olarak gören Marie Hanım, büyük kızına bu dili öğretmiş fakat Sevim Burak bu dili öğrenmeyi reddetmiştir.[441]

Yıllar sonra durum tam tersine dönüp, Sevim Burak Yahudi bir annenin kızı olduğunu gururla söylerken, ablası bunu saklamıştır. Yazarın öykülerinde oluşturduğu bu dil, küçükken annesinden duyup kulağında yer edinen bir lisandır. Biraz da sanatçı küçükken annesinden utanmanın vicdan azabını öykülerinde öder gibidir.

Örneğin, "Zavalle kediler her gün sardela balegha tchalmak itchun bouraya guéliyorler" (*OB*, s.57) şeklinde yazılan satırlar, "Zavallı kediler hergün sardalya balığı çalmak için buraya geliyorlar" olarak açıklanabilir.

Aslında, yazarın kullandığı bu dil 1920'li yıllarda Latin alfabesine geçiş sürecinde Atatürk'ün alternatif olarak ele aldığı Fransızca fonetik yazımıdır.

Mustafa Kemal'in 1914 yılında Sofya'da askeri ataşe görevinde iken İstanbul'da bulunan arkadaşı Madam Corinne ile bu lisanla mektuplaştığı görülür. Bu mektuplardan 13 Mayıs 1914 tarihli olanının bir bölümü şöyledir:

> "Dünya insanlar idjin bir dari imtihandir. Imtihan idiléne inssanin hére çuale moutlaka péke mouvafike djevabe vermessi munqune olmaya bilire."[442]

---

441 N. Güngörmüş, *"Sanatçının 'Annesinin Kızı Olarak' Portresi"*, Yapı Kredi Feminizm Üstüne Konuşmalar Dizisi: Kadınlar Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli, 25.03.20005.

442 M. Özgü, *Atatürk'ün Dilimiz Üzerine Eğilişi*, s. 25-26.

Bu cümleler "Dünya insanlar için bir dar-ı imtihandır. İmtihan edilen insanın her suale mutlaka pek muvafık cevap vermesi mümkün olmayabilir." şeklinde karşılanabilir.

1920'li yıllarda Türkler arasında en yaygın bilinen Avrupa dilinin Fransızca olması ve genellikle Latin alfabesinin Türkçe kelimelere Fransız imlâsıyla uygulanabileceği düşüncesi ile böyle bir tez ortaya atılmış fakat sonradan uygulamaya geçmemiştir.

"Dört harflik kvrh (kef-vav-re-he) (göre) karşısında altı harflik queuré, dört harflik çcvq (çim-cim-vav-kaf) ya da alternatif olarak beş harflik çvcvq (çim-vav-cim-vav-kaf) (çocuk) yerine dokuz harflik tchodjouk."[443] gibi zorluklar o dönem yazarları arasında tartışmalara yol açmış hatta İbrahim Alâaddin bu yazı sistemini tenkit eden *"Latine Houroufati ile Turkdje Yazi Yazmak Mumkinmidir"*[444] (Latin Hurufatı ile Türkçe Yazı Yazmak Mümkün müdür?) başlıklı bir makale yayınlamıştır. Ve en nihayetinde bu yazının uygun olmadığına karar verilmiştir.

İşte Sevim Burak'ın öykülerindeki azınlıklara kullandırttığı bu dil yukarıda ele aldığımız şekliyle, bir dönem üzerinde çalışılan bir yazım şeklidir.

Ancak, belirtmekte yarar görüyoruz, Sevim Burak muhtemelen, bu dili Atatürk döneminde kullanılmış olması sebebiyle seçmemiştir. Bir söyleşisinde[445] kendisinin de belirttiği üzere, yazar` uzunca bir süre Osmanlıca-Fransızca (Kamus-ı Fransevî) bir sözlük üzerinde çalışmıştır. İhtimal ki, bu çalışması sırasında Fransızca imlâ ile Türkçe kelimeleri yazmayı denemiş ve öykülerindeki bazı Yahudi karakterlere de bu dili kullandırtmıştır.

Peki neden bu dil Yahudilere mal edilmiştir. Burada yapılan, Marie Hanım'ın sesinin beynindeki yankısının öyküye yansıtılmasıdır. "Daha o minik bir bebekken, konuşmayı bilmezken, annesinden gelen seslerle dünyayı anlamlandırmaya çalışırken bilinç dışına, hafızasına ses olarak, ritim olarak, melodi olarak

---

443 G. Lewis, *Trajik Başarı*, s. 48.

444 M. Sakir Ülkütaşır, *Atatürk ve Harf Devrimi*, .s. 45.

445 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 10.

yazılan sesler düzeyinde"[446] kendine bir dünya kurmuş ve bunu eserlerinde kullanmıştır.

Sonuç olarak yazarın bu kullanımı ile Türk edebiyatı farklı bir açılım kazanmış, Sevim Burak da bu açılımda öncü konumunu almıştır.

Bununla beraber yazarın öykülerinde kullandığı dili âdeta bir kekelemeyi andırır. Bir kekemenin ağzından bir çırpıda çıkamayan sözler gibi, yazarın sözleri de bir hecenin defalarca tekrarlanmasıyla oluşur. Bu yineleme esnasında bazı kelimeler kimi zaman yeni anlamlar da kazanırken, kimi zaman da anlam daralmasına uğrar. Bu, yazarın kaybetmeyi göze alarak kazanmaya çalışması olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Sevim Burak, ilk bakışta görülen şekil farklılıkları, kesik kesiklik, masalsı ve dinsel bir dil, şiiri andıran dize sistemi ve kendine özgü azınlık dili ile farklı ve özgün bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, istediği şekilde kullandığı kelimelere özgürlük kazandırmasıyla, öykülerinde fantastik bir kurguya gitmiştir, denilebilir.

3.4.1.3. Kısa Kısa (Minimal) Öyküleri ve Öykü Taslakları

Sevim Burak yukarıda tespit edip incelemeye çalıştığımız öykülerinin dışında çeşitli öykü taslakları ve kısa kısa öyküleriyle de önem arz etmektedir. Burada yazarın belirttiğimiz bu çalışmalarını değerlendirmeye çalışacağız.

Burak'ın *Afrika Dansı* adlı kitabına aldığı iki öykü kullanılan farklı tekniği ile ilgi çekicidir. Yazar, *"Bir Gece Yemeği"* adlı öyküsünü yukarıda tahlil ettiğimiz *"Yalnızlık"* ve *"Sır"* öykülerini birleştirerek oluşturmuştur.

*"Yalnızlık"*tan alınan ilk cümle ve devamında *"Sır"*dan alınan ikinci cümle ile başlayan öykü bu iki çalışmadan sıra ile alınan cümlelerle kurulmuştur. *"Yalnızlık"*tan seçilen cümlelerin küçük harfle, *"Sır"*dan seçilen cümlelerin büyük harfle verilmesiyle bir

---

446 N. Güngörmüş, *"Sanatçının Annesinin 'Kız'ı Olarak Portresi"*, YKY Feminizm Üzerine Konuşmalar Dizisi, Kadınlar, Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli, 25.03.2005.

ayrıma gidilen öykü, bir bütün halinde de bir anlam teşkil etmektedir. Fakat *"Bir Gece Yemeği"*nin bütününden çıkarılan sonuç, okuru *"Yalnızlık"* öyküsüne götürür. Bu bağlamda öyküde *"Yalnızlık"*ın ağırlıklı olarak hissedildiği görülür.

Burak, yukarıda belirttiğimiz bu tekniği yine *Afrika Dansı*'nda yer alan *"Foto Febüs"* öyküsünde de kullanmıştır. Bu defa *"Ekilenler"* ile *"Tavuskuşları ve Kartallar"* öykülerini birleştiren yazar, burada diğerinden küçük bir iki fark oluşturur. Bu iki öykü sıra ile cümle cümle birleştirilmek yerine, anlamlı parçalar oluşana dek her iki öyküden de sırayla alıntılar yapılır.

"Tavuskuşları ve Kartallar" ile başlayıp yine aynı öykünün son cümlesi ile biten *"Foto Febüs"*te küçük bir değişiklik yapılmıştır. *"Bir Gece Yemeği"*ni oluşturan iki öykünün aynen alıntılanmasına rağmen burada *"Ekilenler"* öyküsünde yer alan karakterlerin isimleri Karaca, Koparan, Kâzım, Nezih, Kemal, Banu, Suat vb. olarak değiştirilmiştir. Yine öykünün tamamı bir bütünlük arzetmektedir.

Burak, farklı bir teknikle oluşturduğu bu öyküleri hakkında, oğluna yazdığı mektuplardan birinde şu açıklamayı yapar:

> "Kitabımın Foto Febüs ve Bir Gece Yemeği'nin okuma şeklini yazıp gönderirim, aksi halde bilmece çözer gibi. Üstelik ikisinde de usluplar ayrı-aynı değil-ayrı. O bakımdan kıymetli vaktini geçirme, ben sana bir dahaki sefere yollarım. İsteyerek değil, fakat zor bir çalışma oldu. Kimsenin de anlamasını beklemiyorum. Yalnız sana şu kadar ipucu vereyim ki, iki ayrı şeyi birarada yazdım... Bunu açıklamak bile kafi değil, Foto Febüs'te, eski zaman fotoğrafçısı Foto Süreyya ve Foto Febüs'ü ve eski davranışları yükselten, Bağdat caddesindeki arabayla evlenmeye giden gençliği kınayan bir eski zaman kadınının-eski nikahlar, nikah fotoğrafları ve genç nikahlılar hakkındaki görüşleri-Nikah resimlerini bir anlamda-Eldivenler altında saklanan-vahşi hayvan-atmaca gibi kuşların tırnaklarına-ve tavuskuşu tüyleriyle biribirine girecek bir erkekle bir kadın olarak yorumluyor. Bu nikah fotoğraflarının altında yatan gerçeği-bunu da eski fotoğraflarda Süreyya gibi-görebilirmişiz ancak... İkinci öykü cümle cümle (şaşırtmacalı cümleler) sana Bodrum'dan Nazım'ın karısı (adını şimdi unuttum)nın sana Bodrumdan yazdığı mektup-Deniz'i PEŞLERİNE TAKILANLARI NASIL ETKİLEDİKLERİNİ ANLATIYORDU-O mektubu kullandım. Deniz'in adı an-

laşılmadın diye Koparan diye geçiyor-Kızın adını da Banu'ya çevirdim... Kimse anlamasın, bu nikâh mektubundaki olaylan diye... Oysa anlamak şöyle dursun şimdi sana anlattığım gibi açıklasam bile anlaşılması güç oldu... Çünkü o ihtiyar kadının düşünceleriyle karmakarışık bir olay örgüsü var... İhtiyar kadının anlatımı da pek katmerli onun için çok zor fakat o derece güzel bir öykü..."[447]

Burak'ın oldukça radikal bir tutumla oluşturduğu bu öykülerinin dışında yazarın bazı kısa kısa öyküleri de incelenmeye değerdir.

Fakat bu konuya geçmeden önce yazarın ele alacağımız öykülerini kısa kısa öykü olarak tespit etmemizin sebepleri üzerinde duracağız.

Kültürün küreselleştiği bir ortamda, post-modern perspektifin yaygınlaştığı düşünüşlerde anlatım modelleri gün geçtikçe artmaktadır. Son dönemde Amerikan edebiyatının ortaya çıkışında katkı sağladığı short-shortlar (kısa kısa öykü) Türk edebiyatında da kabul görmeye başlamıştır.

Kısa kısa öykü hakkında çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Bu konuda en yaygın tanım şudur:

"Kısa kısa öyküye bir tanım yakıştırmak gerekirse, kısa öykü için belirlenen 6000 ile 8000 sözcük sınırını nirengi noktası olarak, ilk adımda 'kısa kısa öykü'nün çok daha az sayıda sözcükle yazılmış öykü olduğu söylenebilir."[448]

Kısa kısa öyküye minimal adını veren Ferit Edgü ona şöyle bir tanımlama getirir:

"Minimal öykü, az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakır. Okurun düş gücüne. Bu açıdan kışkırtıcıdır. Okuru düşlemeye çağırır. Ve bir adım ötesi, yazmaya."[449]

Bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere kısa kısa öyküler hacim olarak oldukça kısa olarak tanımlanmıştır. Öztokat'ın yaptığı bir ilave, terimin tam olarak açıklanmasını sağlayacaktır. "Gerçekten de kısa kısa öykülere baktığımızda öyküde anlatılanların kısacık bir an'ı kapsamakla birlikte gerek o sürenin içinde değişik

---

447 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 245-246.

448 Y. Salman - Deniz Hakyemez, *"Öykülemenin Öyküsü"*, s. 12.

449 F. Edgü, *"Çok Kısa Öyküler... Öykücükler"* s. 38.

süremsel kiplikler taşıması, gerek o sürenin tinsel boyutta kapsadığı gerçeklikler açısından bakıldığında anlatı incelemelerinde yazın bilimcilerin saptadığı nesnel zaman/tinsel zaman ikiliğinin kısa kısa öykü için de geçerli bir kavram olduğunu görürüz."[450] diyen Öztokat kısa kısa öykünün hacim olarak kısa olmasının yanı sıra bir anlık durumları işlediğini de belirtmektedir.

Genel itibarıyla "tek bir fikri tek bir yönde, yoğun bir biçimde işleyen öykü"[451] olarak tanımlanan kısa kısa öykünün Türk edebiyatındaki önemli temsilcilerinden biri de Sevim Burak'tır.

Yazarın metinlerine bakıldığında öykü zamanının, anlatım tekniğinin kesintili görünümü karşımıza çıkar. Metinlerinde hep kısa bir anı ya da durumu anlatan Burak hacim olarak da öykülerini çok kısa tutar. Bu sebeple "Çocukluk, öğrencilik, evlilik töreni" gibi durumların ele alındığı öyküler kısa kısa öykü tanımının içinde yer alır.

Yazarın *"Saint-Pulcherie"* ve *"Bir Evlilik"* adlı metinlerinde öykülemenin ortadan kalkarak çağrışımlar meydana getirilmesi ve *"Bremen Vaporu"*nda yinelenen kelimelerle olayın verilmeye çalışılmasıyla kesintili bir dil oluşturulmuştur. Bu durum da yazarın bu metinlerini kısa kısa öykü olarak tanımlamamıza sebep olmaktadır.

"Kısa kısa öykünün süremsel bileşeni çoğu yazarda öznenin tinselliğinin söylemleştirilmesinde önemli işlevler üstlenirken bir Sevim Burak metninde olduğu gibi uzam da özneye bire bir bağlı (*"Bremen"*, *"Saint-Pulcherie"* gibi) bir metinsel öğe olarak karşımıza çıkar."[452] diyen Öztokat da Burak'ın bazı metinlerini kısa kısa öykü olarak değerlendirmiştir.

Yazarın, yukarıda ele aldığımız nitelikteki öyküleri *Afrika Dansı* adlı kitabında yer almaktadır.

*"On Altıncı Vay"*dan sonra kısalarak kitabına giren bu öyküleri, yavaş yavaş kopuklaşır, kesik bir söyleyişe dönüşür. Zaman zaman tek bir sözcüğün gölgesinde yürüyen bu öyküler en so-

---

450 N. T. Öztokat, *"Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü"*, s. 41.

451 Y. Salman - Deniz Hakyemez, *"Öykülemenin Öyküsü"*, s. 12.

452 N. T. Öztokat, *"Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü"*, s. 41.

nunda arabesk bir edayla âdeta bir "Ümmü Gülsüm" çığlığına dönüşür ve kitap bir "Arap yalellisiyle"[453] biter.

Böylece Burak, bu kısa öyküleriyle de elinin altında duran söz, ses ve görüntü unsurlarını oldukça geniş bir yelpazede kullanarak, geleceğin kapılarını açmak, açabilmek için zorlar.

Yazarın sessel öğeleri görselliğe indirgediği kısa kısa öykülerinden ilki *"Bremen Vaporu"*dur. Burak'ın babasının ve büyük babasının denizci olduklarını daha önce belirtmiştik. Yazar, burada da büyükbabası ve onun gemisi Bremen'den bahsetmiştir.

Burak'ın büyükbabasının Bremen Vapuru'nda süvari olduğu ve İngiltere gibi şehirlere seyahatler yaptığı yazarın külliyatındaki bir metinle netleşmiştir. Burada yazar "Büyükbabam BREMEN'DE süvariyken İngiltere sahilinde bulunan fener dubalarını kırmızı renge boyatarak üzerlerine beyaz harflerle isimler yazdırmış. Irlanda kıyılarındakini siyaha boyatmış. Fener dubalarını direk işaretlerinin su hattından irtifaları ile sair malûmatı fener adlı kitabında anlattığına göre kitabında: 'Fener dubası demirini tarar veya mevkiinden çıkarsa gündüzün, gündüz işaretlerini aşağıya indirir.' "[454] diyerek büyükbabasının denizcilik konusundaki bilgisine değinir. Bu metin, muhtemelen öykü malzemesi olarak yazar tarafından kaleme alınmıştır.

Büyükbaba, vapuru Bremen ile uzun zaman ortadan kaybolmuş, yazarın zihninde sadece kalın bir vapur sesi kalmıştır. Sanki Bremen'e yaklaşmak, büyükbabasından uzaklaşmak anlamına gelir. Yine bir gidiş-geliş ile zıtlık oluşturan Burak, seslerle hafızasının derinliklerine inerek oradan çıkarabildiklerini aktarır.

Büyükbaba, denizin ortasında Bremen vapurunda kalakalmıştır. Diğer gemilere sis işareti vererek onları yardıma çağırır. Gemiler sese doğru gitseler de Bremen vapuru kayıplara karışır. Kalın başlayan düdük sesleri gittikçe cılızlaşır ve sonunda yok olur.

---

453 M. Mungan, *"Ruh Çağıran Metinler"*, s. 8.

454 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan bir metinden alınmıştır.

Burada vapur düdüğü ve büyükbabanın hayatı özdeşleştirilir. İhtiyar adam hayata bir düdük sesiyle tutunur. O hayat, vapur düdüğü cılızlaştıkça sona doğru yaklaştırılır.

"Kalın

Kısa

Kısa" (s.77) cümleleri tekrarlanarak bir hayatta kalma mücadelesinin anlatıldığı bu kısa kısa öykü, çok kısa cümleleriyle de dikkat çekmektedir.

"Kalın

Büyük Babamın

Sesi

Kısa

Kısa

Kelimeler

Sanki Büyük Babam nota değiştiriyormuş gibi konuşuyorken

Vaporla" (s.78) ifadelerinden anladığımız kadarıyla yazarın tek kelimelik cümleler kurması, büyükbabasının konuşma tarzı ile ilişkilendirilebilir. Kısa kısa emir cümleleri ile konuşan ihtiyar adamın vapurunu çok sevdiği ve onunla konuştuğu da tespit edilebilir.

Kısa kısa öyküde yazarın kullandığı "Bremen, Volendam, Conte Di Sovoie"[455] gibi gemi isimleri de onun bu konuya olan ilgisini göstermektedir.

Kısa kısa sanrılar, hatırlamalar, patlayan bir flaş gibi ortaya çıkıp kaybolan resimler, Burak'ın zihninde canlandıkları gibi

---

455 Yazarın bahsettiği bu vapurlardan Bremen, muhtemelen 1951 yılında Almanya'nın Bremen şehrinde yapılmış olan gemimizdir. 2001 yılında orijinaline sadık kalınarak bakım ve onarımı yapılan bu gemide yazarın büyükbabası yukarıda belirttiğimiz üzere süvari olarak çalışmıştır. Bremen Vapuru hakkında ayrıntılı bilgi için bk. www.izmir.bel.tr/redirect (17.03.2006).

Burak'ın üzerinde durduğu diğer bir vapur Volendam, yazarın yurt dışı gezilerinden birinde gördüğü bir gemi olabilir. Volendam aslında Hollanda'nın küçük bir balıkçı kasabasıdır. Tekneleri, gemileri ve balıkçılık yönleriyle dikkati çeken bu kasabanın adının verildiği bir gemiyi Burak belki görmüştür. Ya da Volendam kasabasını duymuş olabileceğinden bir gemiye bu adı vermiş olabilir. Volendam kasabası hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ç. Şahin, *"Laleler Diyarı"*, *Akşam*, 15.05.2005.

kâğıda aktarılır. Yazar en sonunda bu hatırlama işinin daha yıllarca sürebileceğini vurgular. Ve bu süreci de Bremen'le bütünleştirilir. Âdeta yazar, Bremen'i büyükbabası gibi görür. Onu görmek, büyükbabasını anımsamak demektir.

Öykünün başında Bremen'e gitmekle büyükbabadan uzaklaşılırken, öykünün sonunda Bremen'i görmek büyükbabaya yakınlaşmak anlamına gelir. Bu karşıtlık Burak'ın öykülerinin genelinde görülen bir özelliktir.

Bu özellikleriyle birlikte bir şiiri andıran bu kısa kısa öykü yazarın sesi ön plana çıkardığı çalışmalarından biridir.

Hayatını ve hayatındaki insanları eserlerine konu edindiğini bildiğimiz Sevim Burak *"Bremen Vaporu"*nda büyükbabasını işlerken, ikinci kısa kısa öyküsü olan *"Ayakkabıcı Bürjeni"*de de Yahudi komşularından birini anlatır.

Bu öyküde, zengin bir beyefendinin ayakkabıcısı olan bir kunduracı, bu beye çizme ve kundurasını getirir. Beyin ayağına giydirip dar olup olmadığını prova eder.

Belirlediğimiz bu konu etrafında şekillenen öyküde ayakkabıcının adı verilmez. Ancak metnin başlığından isminin Bürjeni olduğunu anladığımız bu kişi ayakkabı diker. İsminden yabancı olduğu düşünülen ayakkabıcı, farklı konuşması ile de dikkati çeker. "Djizmelerinizi yapmaya verdiğim işçi daha bu sabah getirdi" (s.79) cümlesindeki gibi farklı bir alfabe kullanan yazar, ayakkabıcının lisanının da farklı olduğunu vurgulamak istemiştir. Bu faklı dil ile azınlık bir gruba mensup edilen ayakkabıcı muhtemelen Yahudi'dir. Yine beyefendinin kullandığı dil de ayakkabıcı ile aynıdır. "Koundralarımla djizmelerimi getirdiniz mi?" (s.79) şeklindeki cümleler bu beyin de kunduracı ile aynı lisanı konuştuğunu belirtmek için kullanılmıştır.

Ayakkabı konusunda teknik bilgilerin verilmesi, Burak'ın bu konuda malumatı olduğunu gösterir. Çizmenin giyildiği zaman biraz sıksa da ayağı vurmaması, kalın ve kavi kunduraların iskarpinler gibi dar olmaması, kullandıkça bollaşacağı için kunduranın dar yapılması (s.79) gibi hususlar yazarın gerçekten böyle bir ayakkabıcıyı tanımış olduğu ihtimalini akla getirmektedir. Çalışmalarının malzemelerini kapalı çarşılardan, çeşitli dükkân-

lardan topladığını bildiğimiz Burak, böyle bir ayakkabıcıyla görüşmüş de olabilir.

Öyküde yer alan "istiham etmek, bendeniz, iptida, müsaade buyurmak, malumu âliniz" (s.79) gibi ifadeler öykünün içerisine gizlenen zamanı da ele verir. Muhtemelen Osmanlı zamanlarından kalma, konak kültürüyle yetişen soylu azınlıkların anlatıldığı bu kısa kısa öykü, Osmanlı döneminde geçmiştir. Ya da zamanı günümüze yakın olup, o kültürden kopamamış insanlar ele alınmıştır, denilebilir.

Yine bir şiir havasını andıran bu kısa kısa öyküde de sessel öğelere vurgu yapılmıştır. Bürjeni ve beyefendinin hafif bir peltekliği andıran farklı lisanları öyküde bir ses dalgası halinde yankılanır. Bu yankı, metne ritm ve işitsel güzellik kazandırırken, yazar bu ses ile tipleri görüntülemeye çalışır.

Eserlerinin genelinde bir azınlık kültürü ile yoğurulan Burak bu kısa kısa öyküsünün yanı sıra *"Terzi Kalivrusi"* adlı üçüncü öyküsünde de aynı grubu ele alır.

Bir bayanın, Terzi Kalivrusi'ye gelerek sipariş ettiği elbisesini almak istemesinin konu edildiği bu öykü de diğerleri gibi oldukça kısadır. Diyaloglarla kurulan bu metin çizilen iki karakterle karşımıza çıkar.

Kalivrusi, metinde adı verilmemekle beraber başlıktan anladığımız kadarıyla, terzinin ismidir. Yine Yahudi olduğu düşünülen bu terzi dönemin modasını takip eden biri olarak çizilir.

Elbise provasına gelen bayan ise etrafa emirler yağdırmasıyla, birkaç çeşit elbise istemesiyle zengin bir hanımefendi görünümü sergiler.

Kendisinin bir süre terzilik yaptığını bildiğimiz Burak'ın bu kısa kısa öyküsü, yaşadığı bir durum üzerine kaleme alınmış ya da yazar Kalivrusi isimli bir terzi tanımış olabilir.

Öyküde, bayanın denediği elbisenin modeli hakkında yapılan yorum bize öykünün zamanını vermektedir.

"Bakayım prova edeyim iyi geliyor mu
Vücudumu çok sıkıyor
Boyu çok uzun
Tamam boyunuza göredir

Kolların kaçıyor

Efendim şimdiki moda böyledir" (s.81) cümlelerinden elbisenin beli dar, eteği uzun olduğu anlaşılır. Bu model 1950'li yılların kıyafetlerinde kullanılmıştır. Netice itibarıyla öykünün zamanı olan 1950'li yıllarda yazar mankenlik yapmaktadır. O dönemde tanıdığı bir terziyi anlattığı düşünülebilir.

Kullanılan "intihap, setre" gibi ifadeler de yazarın dilinin, öyküdeki zamanı yansıtmasına yardımcı olmuştur.

"Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki" (s.81) cümleleri ile bitirilen öyküde sanatçının, terzihanede müşterilerinden gördüğü muhtemel davranış anlatılır.

Burak'ın hayatının, hayatına giren insanların öykülerinde yer alması burada da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kısa kısa öykülerinde gördüğümüz bu durum yazarın anlık anımsayışlarıyla ilişkilendirilebilir.

Bu hatırlama anlarından birinde de onun zihnine *Sainte Pulcherie* hücum eder. Ve bu saldırı çok seri, ard arda gelen cümlelerle ortaya konur. Çeşitli kırılmalar, ses tonu yükselmeleri, olaya sürekli dâhil olan kişiler, nesneler âdeta renkli bir cümbüşü andırır.

Sainte Pulcherie, yazarın İstanbul'daki aynı adlı Fransız Lisesi'ni[456] ele aldığı bir kısa kısa öyküsüdür. Kelimelerle sembollerin oluşturulmaya çalışıldığı öykü Sainte Pulcherie'nin bu gününü ve tarihini yansıtması adına önemlidir.

Burak öyküye bir vaftiz töreni ile başlar. Burada Saint Pulcherie'nin rahipler tarafından yapılması ve bir müddet bu binanın Lazarist rahipleri tarafından kullanılması[457], yazarın ifadeleriyle yansıtılır.

"SAAT

---

456 Sainte Pulcherie 1846 yılında bir gelenek, bir kültür ve bir dünya görüşü olarak şimdiki Fransız Konsolosluğu'nun bulunduğu hastane binasının bir bölümünde açılmıştır. Değişik sebeplerle sık sık mekân değiştiren okul 1919 yılında bugünkü, Taksim'deki yerini alır. 1927'de Milli Eğitim Bakanlığınca ortaokul olarak tanınmış, o tarihten itibaren statü değiştirerek karma bir liseye dönüşmüştür. Ayrıntılı bilgi için bk. www.saintepulcheriesanalhaber-merkezi.com (17.03.2006).

457 www.sp.k12.tr/article.php (17.03.2006).

DAKİKA
ÇAN/KANPANA
ÇARPI
KAPI
PERHİZ (Allah için yapılan oruç)" (s.82) cümleleri bu rahiplerin yaşadığı dönemi anlatır. Rahiplerin kilise çanı ve kanpananın çalması ile kapılarının kapanması ve Allah için oruç tutmalarının verilmesi yazarın, lisenin ilk haline yaptığı bir dönüştür.

Ardından "meyve ağaçları büyür, ağaçlar çiçek açar" (s.82) ve zaman geçer. Saint Pulcherie, korku ve endişe içinde annelerinden ayrılan küçük kız ve erkek çocuklarını ağırlamaya başlar.

"KÜÇÜK KIZ VE DUVAR
ÇİÇEK VE KELEBEK
ERKEK ÇOCUK
KÜÇÜK KÖPEK" (s.82) cümleleri, bir dönem (1971-1998) kız ortaokulu olan Pulcherie'nin bu durumunu gösterir niteliktedir. Kız ve erkek çocuklarını dış dünyadan ayıran bir duvar, Burak'ın kaleminde bir imge halini alır.

Rahiplerin, öykünün başında başlattıkları vaftiz töreni birden bu çocuklar için yapılır hale gelir. Pulcherie'ye yeni başlayan çocuklar artık yeni bir hayata doğmuştur ve bu doğum vaftiz edilmelidir.

Bu noktaya kadar gelen yazar, artık buradan sonra bu çocukların çeşitli aşamalardan geçerek birer hanımefendi ve beyefendi olduklarını belirler. Artık at nalını nazarlık olarak kullanan köylünün ya da böyle bir eğitim sisteminin karşısına, Pulcherie'yi yazar midyenin içinde bir inci olarak çıkaracaktır.

"GÜNAYDIN KÖYLÜ (Nal nazarlık)
MİDYE YELPAZE BİÇİMİNDE (İçinde inci)" (s.83) cümleleri öykünün sonunu oluştururken yazar, kafasındaki iki kültür, gelenek ve eğitim farkını ortaya koyar.

Burak, bu öyküsünü âdeta üç bölümde ele alır. Ve bu bölümleri parantez içi ifadelerle ayırma yoluna gider. Birinci bölüm "(Vaftis Töreni)" (s.82) adını alır ve Saint Pulcherie'nin rahiplerle olan dönemini anlatır. İkinci bölümde "(Yeni Doğmuş)" (s.83)

adıyla okula yeni başlayan çocuklar ele alınır. Üçüncü bölüm ise "(İçinde inci)" ismini alarak Pulcherie'nin eğitimini ve öğrencilerini dile getirir.

Burada belirtmemiz gerekir ki yazarın öyküsündeki üçüncü bölüm için "PEDER, BUKET VE AMCA VE REDİNGOT VE TEYZE, KUZİN KARDEŞ AĞABEY ANA BABA ARKADAŞ, DİLENCİ, KOLTUK DEĞNEĞİ/BUNLAR HEPSİ DÜĞÜNE GELİYOR/" (s.83) sembollerinden yola çıkılarak farklı bir yorum da yapılabilir.

Saint Pulcherie'nin yapıldığı ilk yıllar ile eğitime açık olduğu dönemleri anlatan yazar, burada zamanları iç içe geçirip tarihe bir yolculuk da yapmış olabilir. Belirttiğimiz sembollerdeki düğün ve koltuk değneği yaşlı biriyle evlenen genç bir kızı akla getirirken, âdeta kraliyet şıklığındaki bir ailenin ele alınması bizi MS. 5. yüzyıla götürebilir.

Liseye adını veren Pulcherie, Bizans imparatoriçesidir. 399'da Eudoxie'nin kızı ve Theodose'nin kız kardeşi olarak İstanbul'da doğan Pulcherie, 414 yılında Arthemius'un yerine imparatoriçe olarak adlandırılır. Ardından Theodose'un attan düşerek bir kazada hayatını kaybetmesiyle, Pulcherie tahta geçer ve yaşlı bir subayla evlenerek, imparatorluğu birlikte yönetir.[458] Genç imparatoriçenin yaşlı bir subayla evlenmesi "KOLTUK DEĞNEĞİ" ve "DÜĞÜN" sembolleri ile açıklanabilir. "ACI, ŞAPKA, ELDİVEN, REDİNGOT" gibi semboller de kraliyet ailesini anımsatabilir. "ANA, BABA, KUZİN, KIZ KARDEŞ", Pulcherie'nin geniş ailesini sembolize edilebilir.

İşte Pulcherie'nin anısına yapılan lise, Burak'a bu tarihi bilgiyi hatırlatmıştır denebilir. Eserlerinde zamanı âdeta bir demir ocağında eritip ona yeni şekiller veren yazarın böyle bir an karmaşası oluşturacak nitelikte geçmişe dönmüş olması muhtemeldir.

Yazarın tamamen sembollerle kurguladığı bu öyküsünde, çağrışımlar yoluyla çeşitli çıkarımlara varılabilir. Burak'ın imge-

458 Aynı yer.

lerle örülü diğer bir kısa kısa öyküsü de *"Bir Evlilik"* adını taşımaktadır.

Yazarın bu kısa kısa öyküsü bir tepenin üzerindeki şatoda yapılan bir düğünü ve düğün sonrası gidilen oteli anlatır.

Bir düğün ile ilgili olabilecek bazı kelimelerin ardı ardına sıralanmasıyla oluşturulan bu öykü âdeta gürültülü bir müziği andırır. Ava meraklı bir baba:

"TÜFEK

AV ÇANTASI

AV KÖPEĞİ" (s.84) cümleleri ile anlatılmaya çalışılırken düğünün o gürültülü atmosferi:

"MASA

ŞAMPANYA

KOCA

KADIN

KUZEN

GELİN

TUVALET

VE MİSAFİRLER" (s.84) ifadeleri ile çağrıştırılır. Bu kalabalık düğünün ardından balayı için gidilecek otele yanlarında görümce ile ulaşan çiftin dış görünümü şöyle verilir:

"İNCİ KOLYE

SABIR

PARLAK PABUÇ

KUAFÖR (Yapılmış saç)" (s.84-85)

Çiftin gittiği bu otelin müdürü muhtemelen arkadaşlarıdır:

"OTEL MÜDÜRÜ

ARKADAŞ" kelimelerinden çağrışım yaparak belirlemeye çalıştığımız bu tespitin ardından yazar otele gelen bu yeni çiftin odalarına geçtiklerini şu kelimelerle ifade eder:

"KIZ

BLUZ

KİLOT

LİKÖR

ELMA

YATAK TAKIMI" (s.85)

Burada dikkati çeken "ELMA", iki şekilde kullanılmış olabilir. Biri gerçekten çift, likör içerken elma da yemiş ve ondan sonra yatmıştır. Diğeri ise, Hz. Adem'le Havva'nın yasak meyveden -ki elma olduğu söylenir- yemesi anımsatılmaya çalışılmıştır. Elma yeme hadisesinde asıl olan Havva'nın kışkırtıcılığıdır. Adem'i bile kandırıp ona yasak meyveden yedirtir. Burada da "ELMA" ile kadının baştan çıkarıcı yönü vurgulanmak istenmiş olabilir. Tevradî unsurlara fazlaca yer verdiğini bildiğimiz yazar için bu durum, muhtemel gibi gözükmektedir.

Bu çağrışımlarla belirlemeye çalıştığımız öykü, bir şiir havasını andırmasıyla da dikkati çeker. Kelimelerin altalta âdeta bir ritm oluşturduğu öykü bu yönüyle de kısa kısa öykü olma özelliğini pekiştirir.

Burak'ın buraya kadar yüksek sesli bir orkestrayı andıran kısa kısa öyküleri artık kitabın bu son kısa kısa öyküsü ile bir çığlığa, bir haykırışa dönüşür. Bu orkestranın ortasında tam da Ümmü Gülsüm gibi bir ses sanatçısına ihtiyaç vardır. Ümmü Gülsüm 1945'li yıllara damgasını vuran Mısırlı bir şarkıcıdır.

Yazarın son kısa kısa öyküsü *"Ümmü Gülsüm"* adını taşır ve Burak burada muhtemelen Mısırlı şarkıcıyı anımsatır.

Batıdaki büyük opera yıldızları gibi bir "diva" olan Ümmü Gülsüm, müzikal bakımdan oldukça yeteneklidir. Âdeta şarkıcıların melikesidir. Makamlar arasında yaptığı doğaçlamalar birden yükselen ve alçalıveren tonlamalarla büyük bir ses virtüözü olan Ümmü Gülsüm bir dönem Arap halkının sesi olmuş, onların çöl güneşi ile kavrulan ruhlarını şarkılara taşımıştır.[459]

İşte burada, yıllarca Arapların acılarını anlatan Gülsüm, şimdi de Burak'ın acılarına tanıklık edecek ve ses tınılarının inip çıktığı bu kısa kısa öykülerin arasında çığlığı andıran bir sesle ritme ortak olacaktır.

Sadece "Ya emin" ifadesinin çeşitli harf tekrarı ile kullanıldığı bu öykü tam anlamıyla yazarın çektiği bir Arap yalellisidir. Özel-

---

459 Z. Livaneli, *"Ümmü Gülsüm ve Yaser Arafat"*, *Vatan*, 12.11.2004.

likle "Ay yaayyaayyaminn" ve "Ya ya ya yaaa yaaayayayaaa" (s.86) ifadeleri öyküde ritmin en fazla yükseldiği bölümdür.[460]

Burak'ın seslerden örülü dünyasını satırlara taşıdığı en güzel örneklerden biri olan *"Ümmü Gülsüm"* öyküsünün bitiş kelimesi olan "Ömmü Gülsüm" (s.86) uygulanan ses değişikliği ile dikkat çekmektedir. Burada "ömmü" kelimesini "ömür"e benzeterek "ömmü" yapan yazar, yukarıdaki haykırışlara ömrünü ortak etmek istemiş olabilir. Gerçekten de hayatı, bir çığlığı andıran Burak'ın bu öykü ile ömrünün feryadını yükselttiği düşünülebilir. Satırlardan taşarak okurun beynine ve yüreğine işleyen bu ses, yazarın daha önce de belirttiğimiz ses ile olguları gösterme, işiterek görmeyi sağlama çabasının bir sonucudur.

Sevim Burak'ın yukarıda da tespit ettiğimiz üzere sadece *Afrika Dansı*'na alınmış bu altı kısa kısa öyküsünün dışında, ölümü sebebiyle tamamlayamadığı öykü taslakları da bulunmaktadır.

Yazarın ölümünden sonra *Palyaço Ruşen*'e dâhil edilerek yayınlanan bu öykü taslaklarında Burak farklı üslûbuyla hemen kendini göstermektedir. Bu öykü taslaklarından ilki *"O Mami O Mami Blue"* adını taşımaktadır. Yazarın kalp rahatsızlığı sebebiyle Haseki Hastanesi'nde tedavi gördükten sonra taburcu olurken hissettiklerinin ele alındığı bu öykü, tamamlanamamıştır.

Yazar hastanede tedavi olmuştur. Hatta bir kalp filmi çekilirken elektrik kesilmiş, yazar hayata yine bir kıyısından tutunabilmiştir. "Haseki Hastanesi 2 inci kat Kardiyoloji Servisi No 17 numaralı" (s.95) yatakta tamamlanan bu tedavi sürecinin ardından Burak taburcu olur. Fakat acı olan onu karşılamaya kimsenin gelmemesidir.

Bu durumun iyice yalnızlık içine ittiği yazar, "Beni hastaneden alan kimse olmadığına göre beni kimse tanımıyordu" (s.95) diyerek, ruh halini yansıtır.

Yalnızlığın yinelenerek vurgulandığı öykü taslağında traji komik durumlar da görülür. Yazar hastaneden çıkarken, tedavi

---

460 Türk edebiyatında belki de Sevim Burak ile başlayan bu "A ay" süreci 1988 yılında Reha Erdem'in okuru da yapıtın içine dâhil eden, *A ay* adlı eseri ile devam edecektir. Bk. R. Erdem, *A ay*.

sırasında kullanılan bazı naylon tüp ve boruların, arttı denilerek kendisine verilmesi (s.95), kalp filmi çekilirken kesilip 45 dakika sonra gelen cereyana alternatif bir tertibatın kurulmayarak, hastanın acılar içinde bırakılması (s.96) ülkemizdeki sağlık sorunlarının traji komik yanlarıdır.

Sevim Burak'ın acılarına, kimsesizliğine yarım da olsa bir vurgu yapılan bu taslakta, yazarın bir beklenti içerisinde olduğu görülür.

"Hastaneden çıkar çıkmaz O'nu aramak geliyordu içimden/onu.../", "Belki o gelir diye (...)" (s.95) gibi cümlelerle beklentisini belirten yazarın gelmesini istediği kişi, eşi olabilir.

Yazarın burada içinde bulunduğu karmaşık durum zihni melekesine de yansıyarak, bulunduğu ortamları birbirine karıştırır. Haseki Hastanesi'nde tedavi gördüğünü bildiğimiz Burak, hastanenin adını "(BEZMİ ÂLEM VAKIF GURABA SULTAN)" (s.95) olarak anımsar. Fakat tespitlerimize göre bu isim de doğru hatırlanamamıştır. "Bezmialem Valide Sultan Vakıf Guraba"[461] adıyla bilinen bu hastane Burak'ın zihnine boş yere hücum etmez.

"Bu hastanenin -Belki o da gözüme öyle gözüküyordu aslında/Haseki Hastanesi 2 inci kat Kardiyoloji Servisi No 17 numaralı yataktı/çok iyi hatırlıyorum." (s.95) diyerek bu yanlış anımsamayı düzelten yazar, öykü taslağının bir bölümünde yine buradan bahseder. Bu defa hastanenin adını "Vakıf Sultan Bezmi Alem" (s.96) olarak belirtir.

Burak'ın bu tutumu aslında bilinçli olarak yapılan bir yanlışlıktır. Çünkü yazar metnin ilerleyen bölümünde bu hastaneye de gittiğini belirtecek ve Vakıf Guraba'nın bahçesindeki kırmızı kavanoz balıklı havuzdan söz edecektir.

Bu havuzun yazar için simgesel bir önemi bulunmaktadır. İçinde nilüferlerin ve balıkların bulunduğu bu yüzyıllık havuz yazarın hastalığı sebebiyle dolaştığı hastaneler arasında, çektiği acıların ortasında hatırlamak istediği tek gerçekliktir. Havuzdaki

---

461 www.azizistanbul.com/forum_posts (23.03.2006).

balıklardan birinin kaderini kendine benzeten yazar, onu şöyle anlatır:

"/aralarında o beyazlar giymiş gelinlik elbiseli balık süzgün süzgün kuyruğunu..." (s.96)

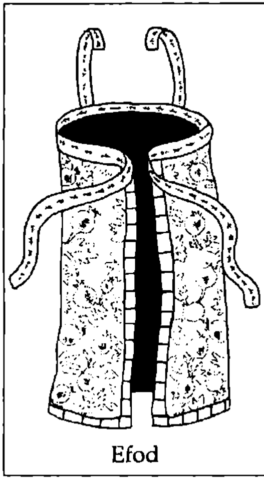
Kırmızı balıkların arasında beyaz rengi ile ayrılan bu balık tıpkı yazar gibi kalabalığın ortasında yalnızdır. Süzgün süzgün dolaşması, yazarın çektiği yalnızlığa ve acıya benzer bir hal içinde olmasındandır.

Yazarın tekil bakış açısı ile ele aldığı bu öykü taslağı Burak'ın hayatından bir kesiti yansıtınası adına önem arz etmektedir.

"Sanatçı Elbisesi" yine yazarın tamamlayamadığı öykülerinden birisidir. Tevradî unsurlarla örülü bu öykü taslağı, Hz. Harun için yaptırılan bir elbise ve çeşitli eşyalarla ilgilidir.

Öykü, Hz. Harun'a dikilen elbisenin tasviri ile başlar. Lacivert, erguvani ve kırmızıdan ince dokunmuş bu esvaplar yine ince bir ketenden yapılarak, üzerine adlarına göre mühürleri kakılmıştır. Bu elbisenin üzerine yapılan uzun göğüslük ise zümrüt ve yakutlarla işlenir. Yazarın uzun uzun tasvirlere giriştiği bu kıyafetler Tevrat'ta da aynı şekilde işlenir.

"Altın lacivert ve erguvani ve kırmızı ve bükülmüş ince ketenden yaptı -ve altını ince levhalar halinde dövdüler ve lacivert ve erguvani ve kırmızı ve ince keten arasına üstat işi olarak işlemek için teller kestiler- (...) Yuvalarında altın çerçeveler içine kakılmıştı ve taşlar onların adlarına göre on iki sipt için, her biri kendi adına göre mühür oyması gibi adlarına göre on iki idi -ve göğüslük üzerinde halis altından örmeci işi kordon gibi zincirler yaptı ve iki altın yuva ve iki altın halka yaptılar ve iki halkayı göğüslüğün iki ucu üzerine onun iç tarafına doğru olan kenarı üzerine koydular ve iki altın halka yaptılar ve onların ön tarafında aşağıdan hünerle dokunmuş şeridin yukarısında onun birleştiği yere yakın iki omuzluğu üzerine koydular- göğüslük ondan ayrılmasın onun hünerle dokunmuş şeridi üzerinde olsun diye göğüslüğü kendi halkaları ile onun halkalarına lacivert kordonla bağladılar" (s.99-100) cümleleri ile anlatılan elbise ve göğüslük aşağıdaki resimde de görüleceği üzere Tevrat'ta şu şekilde tasvir edilir:


Efod

"[Ustalar] Efod'u, altın [sırma], gök mavisi, erguvani ve kırmızı [yünlerin], eğrilmiş ketenle [bükülmesinden elde edilmiş iplikler ve] titizlikle hesaplanmış [desenle] yapsınlar. İki [üst] köşesine bağlı iki tane omuz askısı olacak, [Bu askılar, ona] Dikilecektir. Üst kenarındaki düzenleme kuşağı da, altın [sırma], gök mavisi, erguvani ve kırmızı [yünlerin], eğrilmiş ketenle [bükülmesinden elde edilmiş ipliklerle, yani aynı Efod'un] örgü şekliyle ve onun bir parçası olarak [örülmelidir].

İki Şoam taşını al ve üzerlerine Yisrael'in oğullarının isimlerini hakket. İsimlerinden altısını bir taşa, kalan altısının isimlerini de diğer taşa, doğum sıralarına göre [hakkedeceksin].

Her iki taşı da Yisrael'in oğullarının isimleriyle, mühür oyuğu şeklinde bir hakkak ustalığıyla oymalısın. [Bu taşları] Altın birer yuva ile sarılı olarak hazırlayacaksın. İki taşı, Yisrael'in oğulları adına bir hatırlatıcı olarak Efod'un omuz askılarına yerleştireceksin ve Aaron, onların isimlerini, iki omuz üzerinde, Tanrı'nın Huzurunda birer hatırlatıcı olarak taşıyacaktır."[462]

Buradan da anlaşılacağı gibi Burak, Hz. Harun'un kıyafetlerini Tevrat'ta olduğu gibi ele almıştır. Yukarıdaki resimde de görüleceği üzere elbisenin üzerindeki narlar, yazarın öykü taslağına "entarinin etekleri üzerine lacivert erguvani ve kırmızı ve bükülmüş ince ketenden narlar yaptılar" (s.100) şeklinde yansımıştır.

Tevrat'ta yinelenerek üzerinde durulduğu ve Burak'ın da ısrarla, uzun uzun tasvir ettiği bu giysiler, özel bir anlam taşımaktadır. Halkın, Aaron [Harun] ve oğullarının yüksek bir manevi seviyede olduklarını fark etmesi ve bu görevleri neden onların yerine getirdiklerini anlaması için bu farklı elbiseler yaptırılır. Âdeta bu giysilerin özel doğası, giyenler görevlerini yaparken onlara yardımcı olur.

462 M. Farsi, *Tora ve Aftara, II. Kitap Şemot*, s. 347-349.

Hz. Harun ve oğullarının görevlerini ancak yaptıkları işin kutsal doğasına uyan giysilerle yapmaları, Yahudiler için de önemli bir mesajdır. Bu sebepledir ki Tanrı'ya yönelik görevlerini yerine getiren Yahudilerin giysileri özenle seçilir.

Bu giysi tasvirinin ardından Burak Hz. Harun için yapılan bir taçtan bahseder. "ve mukaddes tacın levhasını halis altından yaptılar ve üzerine mühür oyması gibi Rabbe Mukaddes yazısını yazdılar ve sarığın üstüne bağlamak için ona bir lacivert kordon taktılar" (s.100) cümleleri ile bu tacı anlatan yazar, Tevrat'tan küçük bir farkla ayrılır.

Tacın üzerindeki "Aşem için Kutsal" ya da "Aşem'e adanmış" anlamına gelen yazı Burak'ın belki de Arapça ve Farsça'ya ilgisi sebebiyle "Mukaddes Rabbe" "Rabbe Mukaddes" şekline dönmüştür.

Resimde de görüleceği üzere bu taç Tevrat'ta şu şekilde ele alınmıştır:


Tsist (Taç)

"Saf altından bir Tsits[463] yap ve üzerine mühür oyuğu şeklinde "Kodeş L'Y-E-V-E"[464] [sözlerini] hakket. Ona, sarığın üzerine gelecek şekilde gök mavisi [yünden] bir sicim iliştir. [Tsist,] Sarığın hemen önünde yer alacaktır. [Tsist] Aaron'un alnı üzerinde bulunacak ve Aaron [böylece], Bene-Yisrael'in, her türlü kutsal bağış için adadıkları kutsal [korbanlarla] ilgili günahları onaracaktır. [Tsist'in] Devamlı olarak alnında bulunması, onlar adına [kobranlarının] Tanrı'nın Huzurunda kabul edilir olmasını sağlayacaktır."[465]

---

463 Tsist, göz atmak anlamına gelen "Tsats" kökünden gelir. Bir kulaktan diğerine kadar alnı kaplayacak altından dar bir levha manasındadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Aynı eser, s. 365.

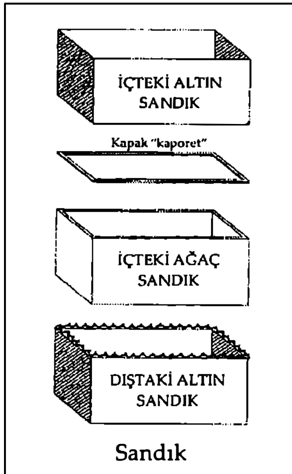
464 "Aşem için kutsal" ya da "Aşem'e adanmış" anlamına gelen İbranice bir sözcüktür. Ayrıntılı bilgi için bk. Aynı yer.

465 Aynı yer.

Yazarın burada izlediği bir sıra dikkat çekicidir. Önce elbiselerin, ardından aksesuarların (taç gibi) anlatılması bir rastlantı değildir. Tevrat'ta da aynı sıra ile ele alınış, önceliğin mahrem yerlerin örtülmesine verilmesidir. Onur ve görkem ikinci planda tutulduğu için, taç sonradan yapılmış ve yazarın öyküsünde de sonradan tasvir edilmiştir.

Giysilerin ardından sıra Yahudilerin de kutsal gördükleri şehadet sandığı, kandil, kadeh, mezbah, buhur ve huzur ekmeğine gelir. Burak bunları yine Tevrat diliyle satırlarına yansıtır. "tabanlarını ve kırmızı boyalı koç derlerinde örtüyü ve yunus balığı derlerinden örtüyü ve bölme perdesini-şehadet sandığını-ve kollarını ve kefaret örtüsünü -sofrayı bütün takımlarını-ve huzur ekmeğini- halis altın şamdanı -kandillerini- dizilecek kandilleri- ve bütün takımlarını ve ışık için yağı ve altın mezbahı ve mesh yağını ve hoş kokulu buhuru-" ifadeleri ile anlatılan bu simgeler Tanrı'nın Aaron'a bağışıdır.

Şekilde de görüleceği üzere Burak'ın öykü taslağında yer verdiği bu semboller Tevrat'ta şöyle anlatılır:



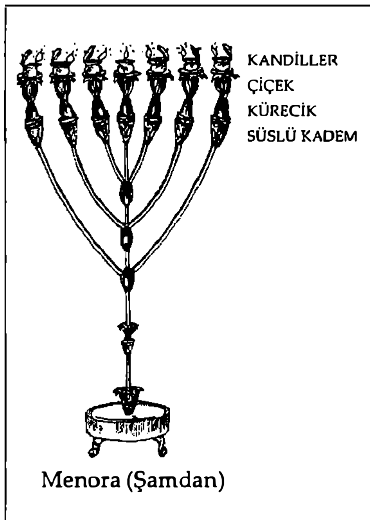
Sandık

"Altın, gümüş ve bakır; gök mavisi [yün], erguvani [yün], kırmızı [yün], keten ve tiftik, kızıllaştırılmış koç derisi, mavi işlenmiş deri ve akasya ağacı, aydınlatma için yağ, mesh yapı ile rayiha tütsüsü için güzel koku hammaddeleri. (...) Akasya ağacından bir sandık yapsınlar. (...) Saf altından bir Menora[466] yap. Bu menora yekpare yapılacak, tabanı gövdesi, [dekoratif] kadehleri, kürecikleri ve çiçekleri, [tek bir altın küresinden dövülmek suretiyle] kendisinden olacaktır. Menora'nın bir yanında üç kol [olmak üzere], yanlarından altı kol çıkmalıdır. (...) Mişkan'ı,[467] on goblenle yap. [Bu gob-

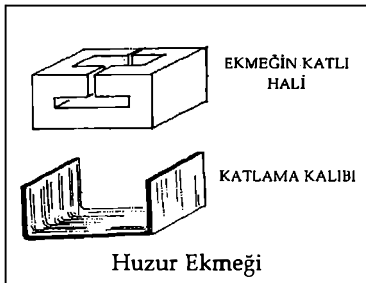
466 Menora, yedi kollu şamdana verilen addır. Ayrıntılı bilgi için bk. Aynı eser, s. 319.

467 Mişkan, ikisi kumaştan, ikisi hayvan derisinden yapılmak üzere üst üste getirilerek yapılmış bir çeşit örtüdür. Ayrıntılı bilgi için bk. Aynı eser, s. 323.

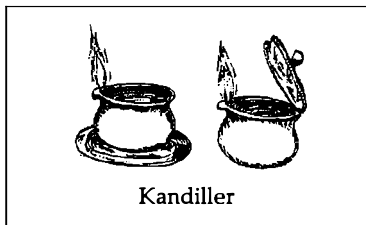
lenleri] Ketenin, gök mavisi, erguvani ve kırmızı [yünlerle] bükülmesiyle [üretilmiş iplikler ve] titizlikle hesaplanmış Keruvim [desenli örgüyle] yapmalısın."[468]



Menora (Şamdan)



Huzur Ekmeği


Kandiller

Bu yakın benzerliklerle oluşturulan öykü yukarıdaki sembollerin konulacağı bir sofranın hazırlanmasında bırakılır. Yazarın Tevrat'ın içerisinden çıkardığı bu öykü taslağı, Yahudiler için değerli olan simge ve sembollerin belirtilmesi yönüyle önemlidir.

Sevim Burak'ın *Palyaço Ruşen*'e öykü taslağı olarak dâhil edilen *Ajda Pekkan* adlı metni daha önce çalışmamızın "Eserleri" bölümünün "Öykü" alt başlığında ele aldığımız üzere bir öykü taslağı değil bir şarkı sözüdür. Fakat burada metnin alfabesinin değiştirilmesi dikkat çekici bir husustur. Burak *"On Altıncı Vay"* adlı öyküsünde kullandığı lisanı burada da uygulamıştır.

"İki yabancı
Gece karanlık
Eller birleşmiş
Gece karanlık

468 Aynı eser, s. 303, 305, 307, 309, 317, 323.

Kalpler sözleşmiş"[469] cümleleri ile başlayan şarkı yazarın dil üzerindeki oynamaları sonucu şu hale dönüşür:

"İ-ki Jabandjy
Gedje qaranlyq
El-ler bir-les-mys
Gedje qaranlyq
Galb-ler söz-leş-mys" (s.117)

Burak'ın kelime ve cümleler üzerindeki bu tasarrufu çoğu öyküsü için de geçerlidir. Öykü taslaklarında da bu durumun görülmesi, artık Burak'ın bu tavrı benimsemiş olduğu anlamına gelir.

Sanatçının *"Bekâr"* adını verdiği bir diğer öykü taslağı ise şiir havasını andırır. Bekârların iki yakasının bir araya gelmediği düşüncesinden yola çıkılarak yazılmaya başlanan bu taslak, beş cümle ile sınırlı kalmıştır.

Sevim Burak'ın çoğu öyküsünde karşımıza çıkan ateş, anlaşılan yazarın başka bir öyküsüne daha konu olacakken yarım kalmıştır. *"Eski Ateş"* adını taşıyan bu öykü taslağında yazar, sönmek üzere olan bir ateşin körüklenerek, tekrar alevlendirilme çabasını anlatır.

Ateşe sönmesin diye çok fazla kömür atılır. Bu defa ateş iyice sönmeye meyleder. Etraftan aranıp bulunan bir maşa ve körük yardımı ile üzerine talaş ve odun da atılarak biraz canlandırılsa da bu ateş sönmeye mahkûmdur.

Burada yazarın ele aldığı *"Eski Ateş"* sembolik olarak kullanılmış da olabilir. Belki de onun içinde sönmek üzere olan bir sevda ateşi vardır. Çevrenin tüm müdahalelerine rağmen tekrar canlanması gereken bu ateş, sönmeye yüz tutar. Yazarın ateşten bahsederken "Beni bunalttınız" demesi de bunalan ateşle beraber kendinin de bunaldığını anlatmak istemesi olarak yorumlanabilir.

Bütün bu ihtimaller arasında yine asıl dikkati çeken bir husus vardır ki o da yazarın kullandığı dildir. "Talaş" yerine "talach"; "parça" yerine "partcha" ve "tutuşur" yerine "toutouchour"

---

469 www.sozluk.sourtimes.org/show.asp=ajda+pekkan+sakilari (12.02.2006)

ifadelerini kullanan yazar, yine burada da kendine özgü bir azınlık dili oluşturur.

Bu öykü taslağının hem ardından karşımıza çıkan *"Seyahat Esnasında"* adlı çalışma da bu azınlık dilinin zirveye çıkarıldığı bir tasarıdır. Bir gemi yolculuğunda iki kişinin mehtabı görmesi üzerine, Çin ve Amerika'daki zaman farkını anımsamaları ve bunun üzerine yapılan konuşmanın işlendiği bu öykü taslağı, iki farklı dil ile karşımıza çıkar.

"Gurup etmek, sevahil, nabedid, maada, mahzuniyet, tekarrup, izdivaç, hissolunmak" (s.129-130) gibi kelimeler ile Arapça ve Farsça'ya olan ilgisini gösteren yazar, aynı anda "tchin (Çin), chafak (şafak), temachai (temaşa), hajde (haydi), guidelim (gidelim), yatalam (yatalım)" (s.129-130) ifadelerini kullanarak kendi dilini çalışmasına yansıtır.

Sevim Burak'ın ele alacağımız, *Palyaço Ruşen*'deki son öykü taslağı *"Takvim Altı Yazıları"*dır. Yazarın çalışmasına bu adı vermesinin sebebi, metnin içerisine çeşitli deyimleri "sallanballam gezmek" (s.134); duvar yazılarını "Sinek Ayağı gibi yazısı var" (s.134) ve atasözlerini "Ölüm kimseye hayretmez hepsini bir suda yıkar" (s.134) yerleştirmesidir. Takvim altlarında da bu tarz şeylerin bulunduğu düşünülürse yazarın bu tutumu yerindedir.

Mantıkî bir olaylar silsilesinin olmadığı çalışmada yine azınlık dili karşımıza çıkar. "ardy syra (ardı sıra), jetising'e (yetişince), jerlestirire; (yerleştirerek)" tarzındaki kelimeler Burak'ın azınlık lisanının alfabesiyle kurulmuştur denilebilir.

Yazarın yukarıda ele aldığımız öykü taslaklarının içerisine, Burak'ın çalışma kâğıtlarının arasında rastladığımız bazı öykü metinleri de dâhil edilebilir.

Bu çalışmalardan birisi *"Aslan"*dır. Çeşitli metinler halinde hazırlanan ve üzerinde montajlama çalışmasının yapılmaya başlandığı bu öykü tamamlanamamıştır.

Sevim Burak *"Aslan"*da kendinin ve kendiyle birlikte toplumun farklı görünümlerini çizmeye çalışmıştır. Burada yazarın gerçeği "Yaram sızlıyor fakat ben dedim gerçek budur gerçek bu

benim derdim... ve ona dayanmalıyım."[470] denilerek ortaya çıkarılır. Yazar öykünün genelinde, kendi acılarını, çektiği vicdan azaplarını anlatarak, günah çıkartmaya devam edecektir.

Bu azaplardan ilki hatta en önemlisi yazarın iki çocuğunu yemesidir. Burada bu eylem sembolik olarak kurgulanmıştır. Asıl olan onun çocuklarıyla ilgilenmemesi ve kendine göre onlara iyi bir gelecek kuramamasıdır.

"Bana deri et giydirmeyin kemik ve sinirlerle örmeyin istemem insan olmayı: Kemikler kendi kendini kendinden etti. Aslan ismiyle çağrılıyorum." (*"Aslan"*) diyerek kendinin aslan olduğunu vurgulayan anlatıcı artık insan olmayı istememektedir. Çünkü insanlar eski duruşlarını kaybetmiştir. Bir yerde başsolistler dururken, öbür yanda baş ilahiciler ve ortada da zina edenler durur. Bu sıralama, yazarın, ahlakî yönden çöküşe giden bir toplumu anlatmasıdır.

Böyle bir toplumda yazar da artık "Yoksa sizi parçalarım, köküm söküldü. Gözlerim bakmaktan zayıflıyor. Boğazlama de(v)resi. Derileri kemiklerine yapıştı, kuruyup odun gibi oldu.." (*"Aslan"*) diyerek bu insanlara meydan okumaya başlamıştır.

Anlatıcı, oysa bu topluma bir şey verebilmek, onlara bir şeyler anlatabilmek için oğlunu bile feda etmiştir. Onunla ilgilenmeyip yeterince annelik yapamayarak, oğlunu âdeta yemiştir. Ve "Bu kadın dedi ki oğlunu ver de yiyelim. Yarın da benimkini yeriz. Ve oğlumu pişirdik ve yedik. Ertesi günü, sen oğlunu ver de yiyelim fakat o, oğlunu gizledi." (*"Aslan"*) cümleleri ile hatasının farkına vardığını gösterir.

"Bizans işi, Konya işi hor görülmüş kırık bir çömlek gibidir. Memleket zina edenlerle dolu-Üstümden yükü atacağım-Hangi yük? Kendimi zehirleyeceğim-Pelin otu yiyip öd suyu içeceğim-" (*"Aslan"*) diyen yazar artık insan olmaktan bıkmıştır. Ve bu öyküde insanlığından tamamen sıyrılmıştır. Bu insanlıktan kopuş kar suyu ile yıkanarak gerçekleştirilir.

O, "anasının bağrından çıplak çıkmış ve dünyada dolaşıp gezinmekten bıkmış"tır. (*"Aslan"*) öyle ya "insan nedir ki her

---

470 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan bir metinden alınmıştır.

sabah onu yoklayıp günaydın diyeceksin, insan nedir ki ve her sabah onu deneyesin-İnsan nedir ki (her lahza bir boşluk) ki onu gözünde büyütüp izinden gidesin?" (*"Aslan"*)

Anlatıcı bu düşüncelerle bir aslana dönüşmüştür. Öykü taslağının sonunda da bozulan bu topluma bir tehdit savrulur. Anlatıcı intikamını alacaktır. Öyle ki insanların, "Gözleri çukurları içinde, dilleri ağızlarında eriyecek büyük kırgın olacak(tır) o gün, herkes komşusunun eline yapışacak"tır. (*"Aslan"*)

Yazarın, bir tasarı halinde kalan bu öykü taslağı, onun ömrünün sonlarına doğru bazı konularda azap duyduğunu gösterir.

Sevim Burak'ın bir diğer öykü taslağı da *"Amerika Dönüşü"*[471]dür. Yine bu öyküde de yazar kendini ve oğlunu anlatmıştır.

Öykü Madam Kafka adında birinin içeri girmesiyle başlar. Burada muhtemelen Madam Kafka yazarın kendisidir. Kafka'yı yazarların Tanrısı olarak gören Burak'ın kendini onun eşi olarak hayal ettiği düşünülebilir.

Madam Kafka her biri farklı renkte olan 20 telefonlu bir dükkândan içeri girmiştir. Burası bir parfümeridir. Kadın sürekli çeşitli kokuları dener ve fiyatlarını sorar. En sonunda bu parfümlerden birinde karar kılar ve tezgâhtar ile hararetli bir pazarlığa girişilir. Bu pazarlığın sonucu belli olmadan yazar karşımıza Amerika'dan dönen bir adamı çıkarır. Bu "Adam çiçekli yerlere kadar uzun elbisesi-Başından (Amerika seyahatinden beri-Birçok yerlere ihtisas için gitmişti-Meksika-Hindistan-Kore-Paris, Kamboçya) Başından hiç çıkarmadığı Meksika şapkası-Nerden bulduysa buldu-Elinde uzun baston asasıyla evine" (*"Amerika Dönüşü"*) dönen biridir.

Bu adamın Amerika'ya tahsile gitmesi, onun, yazarın oğlu olma ihtimalini arttırır.

Amerika'dan dönen genç Madam Kafka'nın kolejlerde okutup, tahsil için yurt dışına gönderdiği oğludur.

Bu oğul, yıllar sonra evine dönmüştür; fakat hiçbir şey bıraktığı gibi değildir. "Kiracıları gitmiş yenileri gelmiş- (...) Annesi,

471 Sevim Burak Külliyatı'nda bulunan bir metinden alınmıştır.

gençleşmiş-Nerdeyse o da yeni bir seyahatten dönmüş-şeffaf elbiseler altından giyilecek kenarları işlemeli küçücük kilotlar asılı" (*"Amerika Dönüşü"*) dır, evin içinde bile bu kilotlardan vardır.

Bu durum muhtemelen yazarın ikinci evliliğinden olan Elfe Uluç'un aileye katıldığının vurgulanmasıdır.

Bu görünümdeki ev ihtiyar kadınlarla doludur ve herkes ısrarla adamın Amerika maceralarını anlatmasını istemektedir. "Limonatalar çaylar hazırlanmış koca bir masa" (*"Amerika Dönüşü"*) etrafındaki bu kalabalığa rağmen adam, Amerika izlenimlerini "daha ciddi bir yerde-aldığı notlara bakarak-belki bürosunda-Valilerin-vekillerin arasında yapacağını" (*"Amerika Dönüşü"*) düşünmektedir. Aslında yazarın kedisine ait olan bu düşünce, onun oğlu için hayal ettiği güzel geleceği simgelemektedir.

Adamın etrafını çevreleyen bu yaşlı insanlar ondan Amerika ile ilgili her şeyi öğrenmek ister. Mesela gökdelenler bulutlara kadar yükseliyor mudur, evlerin damı var mıdır? Adam geleli üç gün olmuştur ve hâlâ aynı sofranın etrafındaki kalabalık ona aynı soruları sormaktadır. Bu sorular belki ömür boyu sürecektir. Çünkü, evinden dışarı çıkmayan bu yaşlı insanların, Amerika o kadar uzağındadır ki oradan dönen bu adam, onlar için çok önemlidir.

Yazarın bu öykü taslağı küçük bir kızın feryadı ile sona erer-Bu kız muhtemelen Elfe'dir-Çevredeki ihtiyarlarsa bu çocuk feryadını duymazlar, duymayacaklardır da. Çünkü onların dünyası öyle kapalıdır ki oraya sadece yaşlılar girebilir. Ve bu çocuk da onlara "İhtiyarlamadan sesini duyuramıyacaktır." (*"Amerika Dönüşü"*)

Genel itibarıyla yazarın hislerine tercüman olan bu öykü tasarısı da tamamlanamamıştır.

Burak'ın oğluna yazdığı mektuplardan birinden anladığımız kadarıyla, yazarın hazırlamayı düşündüğü bir öyküsü daha vardır. *Afrika Dansı*'na ikici bölüm olarak tasarlanan bu öykü hiç yazılamamıştır. Yazar, oğluna, bu tasarıdan şu cümlelerle bahseder:

"Şimdi de romanı bitirdikten sonra Afrika Dansı'nın, kaldığı-daha doğrusu-bittiği yerden bir ikinci bölümünü yazmak istiyorum İKİNCİ BÖLÜMÜ NATULİUS'DA geçecek... Natilius biliyorsun James Mason'un tek başına oynadığı kadınsız bir rol-Kaptan NEMO, Denizler Altında Yirnibin Fersah adıyla filmi oynamıştı. Çılgın kaptan Nemo (James Mason) Denizaltında uzun romantik parmaklarıyla ORG ÇALIYORDU-Çok etkileyici sahneler vardı. Ben o KAPTAN NEMO'YA ALIYORUM İKİNCİ BÖLÜMDE... Güneyde PORTCROS... DİYE Afrika'yı andıran bir ormanlık adada büyük bir aşk yaşıyoruz. Denizaltımız bizi bekliyor falan, mehtap, kürekten damlayan billur taneciklerini anlatıyorum. Hepsi uydurma... Afrika'dan gene yamalar var... Büyük bir nostaljiyle anılıyor her şey"[472]

Netice olarak; Sevim Burak, kısa kısa öyküleri ve öykü taslakları ile de Türk yazınında fantastik bir yol izler. Kurduğu yeni bir dil ile minöritenin yansımalarını gördüğümüz yazar, Sait Faik'in yolundan giderek bizdeki kısa kısa öykünün temsilcileri arasındaki yerini alır. Tamamlayamamış da olsa öykü taslakları ile de tarzını ve üslûbunu geliştirerek koruduğunun sinyallerini veren Burak, Türk edebiyatında farklı bir çizgi oluşturmuştur, denilebilir.

3.5. Tiyatroları

Bu bölümde Sevim Burak'ın tiyatro anlayışı ile birlikte tiyatroları üzerinde durulacaktır. Ayrıca yazarın öyküden oyunlaştırdığı bir eseri de ayrı bir başlık halinde değerlendirilecektir.

3.5.1. Tiyatro Anlayışı

Türk edebiyatında bir çeşit aymazlık ve düşü andıran öyküleri ile tanınan Sevim Burak, nesneleri kişileştirdiği, kişileri nesneleştirdiği, tedirginlik ve hayallerle dolu tiyatro eserleriyle de ilgi uyandırmıştır.

Türk edebiyatına öyküleri ile bir yenilik getiren Burak, tiyatroya da kendi üslûbu ile bir farklılık getirir. Öykülerinde dilin sınırlarını sonuna kadar zorlayan yazarın "öykücülüğünün dilde

---

472 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 227-228.

tıkanmaya doğru gittiği yerde oyunlara atlaması"[473]da bu sebepledir. Yazarın Türk tiyatrosunda yaptığı yenilik Murathan Mungan'ın kalemine şöyle yansır:

"Burak'ın tiyatrosu bir Tanzimat sahnesi gibi. Yazar bu ilk oyununda Türk Tiyatrosu için önemli bir yeniliği, bir üslûp ataklığını gerçekleştiriyor. Zaman ve mekân kaydırmaları üzerinde gidip gelen bir sanrı üzerine kuruyor oyununu. Yönetmenine sonsuz olanaklar tanıyan ama büyük tuzaklarından, ince erdemlerinden ötürü de yönetmenini arayan, bekleyen bir oyun çatıyor. (...) Burak, tiyatroya rağmen, tiyatro yazmayı başarabilen bir yazar. Bu yüzden de çok çağcıl ve çok önemli."[474]

Edebiyatımızda her zaman farklı duruşu ile dikkati çeken Burak, tiyatro konusunda da dönemin tavrına ve duruşuna aykırı bir görünüm sergilemektedir. Türk seyircisinin çeşitli efsane, masal benzeri oyunlarla oyalandığı ve farklılıklara imkân tanımadığı kanısındadır. Bu konuda yazar oğluna yazdığı bir mektupta şu açıklamayı yapar:

"Saçma sapan efsaneler "Deli Dumrul" yok bilmem nerenin cinleri gibi Anadolu efsaneleri, bir de sosyalist yazarların şeylerini hala evire çevire sahneye koyuyorlar. Brecht falan... Şu maskara Haldun Taner'in eski masalları, maskaralıkları sürüp gidiyor. Eskiden olduğu gibi, piyesi oynayan ne meşhur bir kişi ne de dolup taşan bir piyes... Mesela yıllarca önce Kenterlerin oynadıklarından "Bedel" "Salıncakta İki Kişi" gibi herkesin beğendiği ve akın akın görmeye gittiği bir tek oyun bile yok. Millet göbek havası seyretmek için "7 Kocalı Hürmüz" diye sazlı sözlü operetimsi bir oyuna gidiyor. Bunun dışında-san'at dünyasında hiçbir hareket yok-Benim piyes de bu durgun ortamda (san'at ortamı yok). Sahneye konursa acaba bir anlamı olur mu? Bir bomba gibi patlar mı? Yoksa o da diğer oyunlar gibi sessiz sedasız perdelerini açıp kapar mı bilmiyorum."[475]

Yazarın Türk tiyatrosunun sıradanlığı konusundaki bu olumsuz kanaatleri hep böyle kalmamıştır. Özellikle seyrettiği bir vodvil ve onu izlemeye gelen seyircilerin farklılığı yazarı oldukça etkilemiştir.

---

473 M. Fuat, *"Yazar ile Tasarımcı"*, s. 243.

474 M. Mungan, *"Ruh Çağıran Metinler"*, s. 8.

475 S. Burak, *"Mach I'dan Mektuplar"*, s. 80-81.

"Piyesi seyrettik-Alışık olmadığımız bir seyirci. Kulisten "Aaa şimdi Prens Rainet'le Monaco Prensesi Grace Kelli giriyorlar" diye anons verilirken, bir de bakıyorsun, Nişantaşı'nın bilmem ne Palas-'ının kapıcısıyla, başörtülü, Sivaslı bir kapıcı ailesi giriyorlar -Sonra Nişantaşı sosyetesinin Yahudileri- Zengin kızlar, oğlanlar -Parfüm kokuları- Havada nerdeyse top top sigara dumanıyla karışık esans kümeleri duruyor ve uzun süre dağılmıyor -High School talebeleriyle yanyana Kürt zengin, kapıcı, ellerinde önceden alınmış biletleriyle bayağı tiyatro seyretmeye alışmış bir yüzle yerlerine otu-rup etrafı tetkik ediyorlar. Fakat piyes başlayınca- bu Homo aile karşısında- Zeki Müren'in konserine gitmek yerine, bu piyese geldikleri anlaşıldı-Memlekette yaygın bir homo esprisi var -Tabii bundan en çok sosyete ve köylüler hoşlanıyor-Entellektüeller de hoşlanıyor ama belli etmemeye çalışıyorlar -Aslında son derece duyarlı oynadıkları için, bayağı iyi bir vodvil- Her memlekette geçerli olabilir -Eskilerin dedikleri gibi, Cihanşumul... Ali çok iyi bir aktör-10 numara verdim- Böyle eserler oynayıp para kazanma ve şöhret olma yolunda, sonra san'at piyesine geçerlerse, benim basılacak piyeslerin oynanmasını düşünebilirim-Tabii, erkeklerimi kadın olarak oynatmayı düşünmüyorum-Karacacığım, piyesin sonunda perde beş kere açılıp kapandı-Ayakta alkışlandı-"[476]

Sevim Burak'ın Türk tiyatrosu hakkındaki bu farklı düşünceleriyle beraber, onun tiyatro metinlerini oluştururken yaşadığı ruh bunalımları da tiyatroya verdiği önemin bir göstergesidir. Onun için bu metinler "KAVRAMSAL SAN'ATIN İLK ÜRÜNLERİ"[477] dir. Bu bağlamda tiyatro eserlerine sürrealist diyenlere de karşı çıkan yazar için kendi ürenleri bir çeşit kibrit çakmaktır. Türk tiyatrosunun bir harbe ihtiyacı vardır. Ve yazarın tiyatroları bu harbin ortasında ilk kibriti çakmak gibi bir şeydir. Özellikle *Sahibinin Sesi* Türk tiyatrosundaki ilk sanat eseridir ve mutlaka oynanmalıdır.[478]

Sevim Burak, öykülerini yazarken yaşadığı sürecin daha da zorlusunu tiyatrolarını yazarken yaşamıştır. Zaman zaman öykünün ötesine geçen tiyatro çalışmaları, yazarı müthiş bir sinir harbi içerisinde bırakır. Özellikle *Everest My Lord*'un yazılma

---

476 Aynı eser, s. 234.

477 Aynı eser, s. 226.

478 Aynı eser, s. 172.

aşaması yeni keşifler ve bu keşiflerle gelen zorlu kurgularla doludur. Burak, bu eserinin yazılma sürecini bir mektubunda şöyle anlatır:

"Paris'ten döndükten sonra, Abidin Bey'in ve sizin ilgilerinizi düşünerek epeyice gayretli çalışmaya başladım... Fakat, bu hikâyeye falan benzemiyordu... Bütünüyle düşünmeye kalkacak olsam, korkuyordum-çok zorluk çektim-Konuşmaları geri çevirmek için bir yıl uğraştım-Piyesteki Melek Hanım tanıdığım biriydi-Hep onun yerine geçtim... Hep Ziya Bey'i hatırlıyarak konuştum piyeste-Sanki Ziya Bey ölmüş gibi düşündüm-iyice geriye gitmek için-Bütün bildiklerimi yazsam da piyes ilerlemiyordu-çünkü hikâye gibi değildi-Soyutlamalar kısıtlıydı-Sinirlerim bozuldu-hergün aynı konuşmaları yapa yapa-ZİYA BEY BU AKŞAM MİSAFİR, BEN BU KOLTUKTA O, O YATAKTA.

Bir türlü yataktan kalkamıyordu Ziya Bey, nereye gider bu piyes böyle diye işin içinden kurtulmaya bakıyordum- Hemen başında öldürmeyi bile tasarladım Ziya Bey'i... (Zaten bütün Piyesi bunun için yazmıştım- Bu piyesten önce aynı piyesi bir kere daha yazdım- sonra, yeniden bunu yazdım- Paris'te size söylediğim tasarlanmış oyun oydu) Sonunda piyesi yazamayacağımı anlıyarak çok fena halde bir üç ay geçirdim... Ömer de vazgeç bu işten, zorla piyes yazarlığı olmaz, sen hikâyelerini yaz daha iyi dedi... Birgün, çok sinirli ve hasta, oturdum okudum aynı cümleyi-ZİYA BEY BU AKŞAM MİSAFİR-BEN BU KOLTUKTA O O YATAKTA-Bu cümleyi zorlıya, zorlıya artık korkacak bir tarafı kalmamıştı benim için-Kolaylıkla o cümleyi de geçtim ve oyun böyle cümle, cümle açıldı... Bütün cümleler benim için sembolik anlamlar olarak yol gösterdiler-Güzin Hanım'a yazdım-O kelimelerin her birinin-her cümlenin kendi anlattığı anlamdan başka anlama geldiğini keşfettim-Bunu Türkçe'yi her iyi kullanan keşfetmiştir belki-Yani, benim, bekleme dediğim, değişme, çürüme, kelimelerin içinde kendiliğinden zaten vardı... Yalnız bunu görmek için, bu çifte anlamı kavrıyabilmek için-gerçekten yorgun-Hayli zamandır yorgun ve sinirli bir duruma gelmem gerekiyormuş... Sevgili Abidin Dino, çektiğim sıkıntıları size yazarsam açılıyorum, üstelik bu piyesten hala o kadar korkuyorum ki, belki bana cesaret verirsiniz diye yazıyorum. Bu piyesi değerlendirebilirseniz gerçekten, ben de buna inanırım (Hikâye kitabımı yazdığım zaman sizi tanımıyordum-Piyesi yazarken sizin hikâyelerin üstündeki-nerdeyse içinde olacak kadar yakından gözlemlerinizi-yargılarınızı düşünerek-Piyesi sizin okuyacağınızı bile-

rek bitirmeye gayret sarfettim. Bu zorlu macerayı, ille geçip, size ulaştırmak istedim... Söz verdim, tuttum."[479]

Yukarıda da belirlemeye çalıştığımız üzere Sevim Burak, öykü kadar tiyatro ile de uğraşmış ve farklı tarzı ile Türk tiyatrosundaki yerini almıştır. Denilebilir ki o, Tanzimat geleneği ile başlayıp, radikal bir değişim yaşayamayan Türk sahnesinin ortasına Beckettvâri absürd duruşu ile oturmuştur.

3.5.2.Konu

Everest My Lord, yazarın başta oyun olarak tasarladığı fakat sonradan üç perdelik roman adını verdiği bir çalışmadır. Aslında eser ne tam olarak roman ne de oyundur. Mantıkî kuralların tamamen dışına çıkıldığı metinde, fantastik unsurlar kendini göstermektedir.

Bir İngiliz lordunun yeni Türk alfabesini öğrenmeye çalıştığı, eski eşyalarla dolu evinde Paşa babasının duvardaki resmiyle avunduğu, kızının İngilizce alfabe öğrenme uğraşısında olduğu bir imgelem dünyasında asıl vurgulanan Osmanlılıktan Cumhuriyete geçiştir.[480] Bu sürecin ortasında bir Paşazede olan Everest My Lord 19. ile 20. yy'ın ortasında bir med-cezir yaşar. Sürekli "Gerçek nedir?" sorusunu sorar. Aldığı cevap ise gerçeğin hiçbir zaman bilinmeyecek oluşudur.

Yazarın oyunun konusu hakkında yaptığı tespit de düşüncelerimizi destekler niteliktedir:

> "Afrika'dan geldiğimde, İngiliz erkeklerinde o acıyı ve sertliği, içine çekilmişliği ezilmişliği görmüştüm... Bu bizim memleketteki ezilmişlikten daha acıklı bir şey... Yılların getirdiği örf ve adet, ve içinden çıkılmayan bir kaos... Neyse, EVERST MY LORD'da bu acıyı hissettiremiyecek kadar, Şarklı olduğumdan, Hyde Park'ı Gülhane Parkı yaparak İngilizlerle Türkleri özdeşleştirmeye çalıştım... Hyde Park'da Türkçe konuşan bir Lord ve Başvekili anlattımbir bölümü bu... Diğer bölümlerde de, Everest My Lord'un Türkleştirilmesi çabasına TÜRKÇE ATATÜRK'ÜN İLK TÜKÇE ALFABESİNİ öğrenmeye çalışmasıyla ortaya çıkan dramatik bir tarz özdeşleştirmeyi ve dramatik bir anlatımın ipuçlarını buldum sanıyo-

---

479 Aynı eser, s. 34-35.

480 O. Demiralp, *"Konak Artıkları"*, s. 216.

rum. Bu benim İngiltere'ye hayranlığımdır sanıyorum. Ayrıca en kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır... Bundan sonra Everest My Lord'u hep yazacağım, bitmeyecek... Ne Everest My Lord (Büyük özlemlerime rağmen) Türkçeleşecek ne de ben, (Bütün dil ve duygu imkanlarını sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim. İşte 'Everest My Lord'un konusu bu-daha doğrusu bir özlem şiiri benim için.."[481]

İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar, "Sedef Kakmalı Ev" öyküsüyle olan benzerlikleriyle dikkati çeker. Oyun biri Müslüman diğeri Musevi iki kadının ölmek üzere olan bir ihtiyarın başucunda yaşadığı diyaloglardan oluşur.

"İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar büyük bir malikânede evlâtlık olarak yetişen bir kadının hayatını düşüncelerini ve hülyalarını anlatan bir korku piyesidir. Korku piyesi diyorum, zira, bu oyundaki gerçekler gerek hikâye kahramanlarına gerek seyirciye korku vermektedir. Olayların tümüne hakim olan gerçek mi gerçek değil mi kuşkusu insanı tedirgin ediyor."[482] diyen yazar da oyunun konusunu belirlemiştir.

3.5.3. Özet

Everest My Lord

Oyun Hyde Park'ta Everest My Lord ve onu takip eden Yazarın Gölgesi'nin tasviri ile başlar. Lord, parkta yalnız başına dolaşmaktadır. O sırada önünden geçen bir sucudan su ister. Bu durumu uzaktan izleyen iki Lady, Lord'un yalnızlığından bahsederler. Lord onları duymuş gibi cevap vermeye başlar. Aralarında içsel bir konuşma yaşanır.

Ladylerin oradan ayrılmasıyla Başvekil Lord'a yaklaşır ve aralarında günlük mevzularla ilgili bir diyalog yaşanır. O sırada Ladyler tekrar görünür. Everest My Lord ve Başvekil aralarında, bayanlarla konuşup konuşmamayı tartışırken, kadınlar tekrar uzaklaşır. Ardından Başvekilin de ayrılmasıyla Lord, Yazarın

---

481 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 218-219.

482 Z. Oral, *"'Yanık Saraylar' İsimli Kitabı ile İlgi Toplayan Sevim Burak 3 Yıl Sonra İlk Piyesini Tamamlayabil-di..."*, *Yeni Gazete*, S. 996, 21.09.1967.

Gölgesi ile baş başa kalır. İşte bu noktada Yazarın Gölgesi, oyunun sonuna kadar cevabı aranılacak bir sorunun sorulmasını sağlar: "GERÇEK NE DEMEK?" (s.15). Şimdilik Everest My Lord'un verecek bir cevabı yoktur. Bu cevapsızlık ona "Bilmemek" fiilinin çekimini yaptırır.

İkinci perdede Lord arayışına başlar. Gerçeği bulmanın ilk yolu âdeta "Dil encümeni tarafından tasvip edilmiş" (s.17) alfabenin öğrenilmesidir. Alfabe ile birlikte sayıların da öğrenilmesi, yazarın gerçekliği kökten kurma çabasıyla ilgilidir, denilebilir.

Lord'un bu alfabeyi öğrenme ve ailesine de öğretme çabası, çeşitli fiil çekimleriyle olgunlaştırılır. Bitmek, tükenmek, anlatmak, çıkmak, vazgeçmek, girmek gibi fiillerin çeşitli halleri tazı, şemsiye, sepet gibi resimlerle desteklenerek verilir. Bütün harfler, kelimeler, resimler, şekiller gerçeği bulmak içindir.

Bütün bu çabanın ortasında Yazarın Gölgesi, Everest My Lord'u hiç bırakmaz. Evin içinde bir yerlere gizlenir ve onu sürekli izler. Lord'un gerçeği arama uğraşısı artık bütün eşyalara dönüşür. Çevredeki her nesne gerçeği bulmak için düşünmeye başlar. Lord sırayla bütün evi dolaşır.

Yatak odası ve oradaki bütün eşyalar, mutfak ve tüm eşyaları, yemek odası ve odanın her şeyi, gerçeği çığlık çığlığa arar. Bu sırada yemek odasına girmek Lord'a, daha önce verilen bir düğün ziyafetini anımsatır.

"GÜLE GÜLE
AHMET BEY'LE
NİGÂR HANIM
DÜN
EVLENDİLER" (s.30) kelimeleri düğün ziyafetinin kahramanlarını akla getirir. Ardından Lord birden gerçeği asıl bulacağı zamana, birey olduğu doğum anına gider. Zira gerçeklik kişinin doğumuyla başlayan bir süreçtir.

"KANEPE
KOLTUK
KOLTUK KOLU
ANLATIYORDU
Oda kapıları açılmış

DÜNYAYA GELİŞİMİ
Artık çevresini saran eşyalar arasındadır
BAŞIM
YENİ
DOĞAN
BİR
AYA
BENZER
YEPYENİYİM
Sesim dudaklarımdan işitilir
HERHALDE BENİM" (s.31-32)

Bu doğum artık Everest My Lord'un gerçekliğinin simgesidir. Onun zihnindeki bu düşünceleri ve bu kurguları birden eşyalara da geçer. Merdiven, kömürlük, tulumba, sarnıç, avlu, bakır sahanlar, pirinç mangallar (s.33) bu düşüncenin birer ortağı olurken bir yandan da Osmanlı kültürünü ve ev hayatını da simgeler. Sonra porselen, portmanto, sandalye, elektrik sayacı, su borusu, ampul (s.34) düşünmeye başlar. Modern dünyanın düşünen bu sembolleri arasında Lord asıl soruyu sorar: "BEN NEYİM?..." (s.34).

Sevim Burak'ın burada yapmaya çalıştığı âdeta ileriye giden bir uğraş düzeninin yanı başına, geriye doğru giden sessiz bir tarih oturtmaktır.

Yazar bu bölümde gerçekten de "sessiz bir tarih"i (s.35) içeri alıverir. Artık Everest My Lord'un zihninde tarih, satırlara hücum eder. Bu âdeta sessiz, konuşmasız, suskun bir tarihtir. Bu sebeple Burak bu tarihî olayları satıraltı yapar ve dipnotlarda verir.

Fransız ihtilâlinden, Plevne Savaşı'na, Drina Köprüsü'nden Napoleon'a bütün bir dünya tarihi çıkar gelir. Burada âdeta Osmanlı ile Batı dünyası tekrar savaştırılır. Satırlarda anlatılanlar dipnotta tezadı biçiminde verilerek, aslında tüm bir tarihin bütünlüğü, yenen ya da yenilenin her iki taraf olduğu şeklinde vurgulanmaya çalışılır.

"BELÇİKA'DAKİ İSTİHKÂM ŞEFİ GENERAL VON HAUSEN mütemadiyen arkasına döner ve öfkeyle bağırır.[32]

[32] BELÇİKA'daki İSTİHKÂM ŞEFİ GENERAL VON HAUSEN
mütemadiyen karşıya bakarak neşeyle şarkı söyler" (s.38)

İşte bu noktadan sonra bütün bir tarih Everest My Lord'la birleşir. Aslında zaten ayrı olmayan gerçekler, Lord'un kimliğinde bütünleşir. Oyunun sonunda bu bütünleşme yazar ile gölgesi arasında da gerçekleşir.

"Yazarın gölgesi içeri girer / Yazı odasına giderek
Yazı masasına oturur / Yazmaya başlar" (s.40) [483]

[483] Belirtmekte yarar görüyoruz. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi'nden elde ettiğimiz, yazarın bu oyunla ilgili taslağında ikinci perdede yer alan kişiler (s.16) ilk olarak farklı şekilde tasarlanmıştır. Bu tasarı yazarın kendi düzeltmeleri ve yazısı ile aşağıdaki gibidir.

[illegible]

Kişiler : Bir İngiliz Centilmeni – Karısı – Kızı – Profesör

Lora
[illegible]
[illegible]

Uşak
[illegible] ve üç erkek — arkadan profesör
[illegible] — şizofren[illegible] geldiği

(Bir İngiliz Centilmeni [illegible] bir salona
[illegible]
[illegible]
[illegible]
İngiliz [illegible] gibi [illegible]
gider ve eliyle [illegible] işaret eder)

Türkçeden İngilizceye
İngilizceden Türkçeye

[illegible] – (Kendi kendine)

[illegible] – (Virvir)

(Her [illegible] de [illegible] ilerlerler)

([illegible] eğilerek)

(Bir [illegible])

(Ve Lord'u taklit eder)

([illegible] doğru gider ve eliyle [illegible] işaret eder)

(Bu arada uşak [illegible] doğru [illegible])

(Ellerini [illegible])

([illegible] doğru gider ve bir şeyler yazmaya başlar)

- 2 -

(Müdür ve bir İngiliz [illegible] çıkarlar)

(İçeriye girer)

(O tarafa bakarak)

(İkisi de çıkarlar)

(Elinden tutarak)

([illegible] geçer ve [illegible] başlar)

(Koltuk altından tutarak kaldırır)

(Bu [illegible] devamla)

(Profesör'e)

(Lord'a)

(Lili'ye)

([illegible] gibi yapar)

([illegible])

(Arka plâna çekilir ve [illegible] başlarlar)

(Lord'un koluna girer)

(Profesör'le olan konuşmasını bitirmiştir)

([illegible] koluna girer)

([illegible] bir yerlerde [illegible] vardır)

(Everest My Lord – [illegible] çıkarır)

(Lili – eliyle [illegible] ederek)

(Lt – [illegible] basar)

(Everest My Lord – [illegible])

(Everest My Lord – [illegible] evvel başından savmak için)

(Lili – [illegible] gibi)

(Everest My Lord – [illegible])

(Uşak – [illegible] çıkar)

(Lt – [illegible])

(Y – Kendini işaret ederek)

(Lili – Ciddi mi söylüyorsunuz [illegible])

(Everest My Lord – [illegible] tutar)

(Uşak [illegible])

(Lili – [illegible] kurtarmaya çalışarak ayağa kalkar)

(Lt – [illegible])

(Lt – [illegible])

(Uşak oturarak –)

([illegible] olarak)

([illegible])

([illegible])

([illegible])

([illegible] bir sesle)

([illegible])

([illegible] gibi)

([illegible] başlar)

(Profesöre yüksek sesle)

([illegible])

([illegible])

([illegible])

([illegible])

([illegible] ile [illegible])

([illegible])

(Birbirine [illegible] bir [illegible] ile arkalarını dönmüş olarak dururlar)

(Elinde bir şişe ve [illegible] ile bir uşak)

(Hep bir ağızdan Lord'u taklit ederler)

(Hepsi birden)

([illegible] kaldırırlar)

(Bu arada uşak [illegible] Everest My Lord'a doğru yürür)

([illegible])

([illegible] bir [illegible] ilerler)

(Bir tabure bularak kütüphanenin [illegible] oturur)

([illegible] yazar)

(Sonra ellerini [illegible])

([illegible] başlar)

([illegible] birden)

([illegible])

(O tarafa bakarak)

-3 -

[illegible] — [illegible]

Bu [illegible] başka [illegible]

Defterine bir şeyler yazmaya başlar — [illegible]

[illegible]

İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar

Oyun Melek ile Nıvart'ın ölmek üzere olan Ziya Bey'in evinde konuşmaları ile başlar. Konuşmaları sırasında aç olduğunu söyleyen Nıvart'a, Melek bir sofra kurar. Fakat bu sofradaki yiyecekler hep hayalîdir. Melek hazırlarmış, Nıvart da yermiş gibi yapar.

Bu iki kadının oyunun başından beri başında durdukları adam Melek'in kocası Ziya Bey'dir. Ölüm döşeğinde yatan bu adamın tek isteği kendisi için üzerinde Farisî bir şiir yazılı, sarı pirinçten, somakî mermerden bir mezar (s.21) yaptırmaktır. Fakat onu yaptıracak parası da yoktur.

Bu arada Nıvart yine acıkır ve yine hayalî bir yemek yenir. Bu acıkma ve yeme eylemi birinci perdede 7 kez tekrarlanır. "Yemek istiyorum... Yaşamak istiyorum..." (s.27) diyen Melek bu yeme fiilini de açıklamış olur. Metnin devamından anladığımız kadarıyla Ziya Bey, kendinden başkasının yemesine tahammülü olmayan biridir (s.31). Bu sebeple Melek yıllarca hep ikinci sınıf insan muamelesi görmüş, yemek yemesi bile çok görülmüştür. İşte şimdi intikam sırası ondadır. O yiyecek, ölüm döşeğinde kıpırtısız yatan Ziya Bey onu izleyecektir.

Oyunun bu bölümünde kırmızı ışıklar altında bir rüya ile Melek farklı bir âleme girer. Bu sahnede Ziya Bey'in yattığını, Meleğin ona çocuğum dediğini görürüz. Aslında Melek, Ziya Bey ile bir bütündür. Öyle ki genç kadın onun hem eşi, hem anası, hem de ölümünü hazırlayanıdır.

Ziya Dağanalar, vaktiyle çok zengindir. Fakat onun düşüşüne Melek sebep olmuştur. Menlik'ten onu getirmiş, evlatlıktan ev hanımlığına yükseltmiş fakat o Melek "kâseyi çatlatan olmuştur." (s.45).

Bu karmaşalar, bu kurgular içerisinde kalan Melek bu sırada üç kez karşısına çıkan arkadaşı Nıvart'ı tanımamış ve âdeta bir yabancılaşma yaşamıştır.

İkinci perde Melek ve Nıvart'ın yemekten sonra uykuya yatmalarıyla başlar. Fakat uyumadan önce Nıvart bir bahriye elbisesi giyerek erkek kılığına girer. Melek'se eski bir gelinlik giyerek kadın rolünde kalır. Rüyada Nıvart ısrarla Melek'i Kuş-

dili Çayırı'na çağırır. O ise Ziya Bey'den korktuğu için bir türlü gelemez. Fakat sonunda ısrara dayanamaz ve Nıvart'la gider. Birinin erkek, diğerinin kadın olarak geçirdikleri o gün birbirlerine çeşitli itiraflarda bulunurlar.

Bir gün Nıvart cam silerken Ziya Bey ona saldırmaya kalkar. Aralarında yaşanan boğuşmanın ardından Nıvart kurtulur. Ziya Bey ısrarla bütün mal varlığını kendisine bırakacağını vaat etse de yine Nıvart'ı kandıramaz.

Bu durumu öğrenen Melek, yıllardır hizmet ettiği adamın malını kendisine değil de bir başkasına bırakmasını hazmedememiş ve Ziya Bey'i öldürmek istemiştir. Bunun üzerine iki kadın Ziya Bey'in gözünü bağlar. Melek bir yırtıcı kuş (s.80) gibi saldırmaya başlar. Aslında Melek'in bu saldırısı kendi yaşamını kurtarmak için kurgulanır. Fakat bu çaba ille de sonuçsuz kalmalıdır. Çünkü Ziya Bey kendisiyle birlikte bir kültürü simgeler. Ve bu kültür yıkıntısının altında Melek de Ziya Bey'le beraber ölmelidir. O sırada Melek oyunun başlarında Ziya Bey'in mezarını yapmak isteyen Mezar Taşçı'yı bir kuş olarak düşünür, onu parçalar ve pişirir.

Burada ilkel toplumlarda görülen bir durum karşımıza çıkmaktadır. Düşmanı öldürme fakat ölüsünden de medet umma söz konusudur. Yazarın oyunda ısrarla üzerinde durduğu ölüm, Ziya Bey'in ölümü, aslında yok olan konak kültürünün ölümüdür. Mezar Taşçı da bu ölümü duyuran yegâne varlıktır.

Oyunun üçüncü ve son perdesinde bu Mezar Taşçı ile konuşan Melek'in ondan borç para aldığını görürüz. Bununla beraber Ziya Bey'e yapılacak mezar taşı için gereken tutar da hesaplanır. Böylece Melek, Mezar Taşçı'ya iyice borçlanır.

Ziya Bey'in sağ tarafı tamamen hissizleşmişse de sol tarafı hâlâ canlıdır. Bu durumda gömülemeyen Ziya Bey'in mezar taşı da yapılamamakta ve Mezar Taşçı parasını bir türlü alamamaktadır. Parasını almak için de sürekli Melek'i ziyaret eder.

Mezar Taşçı'nın son gelişinde Melek, bir sünnet düğününe gidiyorum diyerek onu evden gönderir. Kendisi de arkadaşlarıyla bir kır eğlencesine gider. "Eğlencenin kraliçesi edasındadır. Yüzü aşırı derecede boyalı, gençliğe özenilmiş bir bakışta çocuk-

su, genç, bir bakışta yaşlıdır." (s.109) cümleleri Melek'in genç olma arzusunu vurgular. Bu içkili eğlence düşsel bir kurgudur. Melek'in "Yaşasın Cumhuriyet" (s.114) şeklindeki neşeli kahkahaları onun neşesinin yapmacıklığını vurgular. Çünkü Cumhuriyet ne onundur, ne de Nıvart'ın. Onlar yıkılmaya mahkûm bir azınlık kültürünün son kahramanlarıdır. Melek aslında bir konağa yanaşma olarak geldiğinde tarihe gömülmeye yazgılanmıştır.

İşte Mezar Taşçı, ölümün simgesi olarak onu almaya gelmiştir. Bu noktada Melek, Ziya Bey'i suçlar. Onun ölümüyle kendi dirimini sağlayacağını zannetmiş fakat kendi enkazının altında kalmıştır.

Oyunun sonunda bir ölüm meleğine dönüşen Melek, Ziya Bey'e saldırır. Ziya Bey de hasta yatağından kalkıp ona karşılık verir. Oyun ölümcül bir savaşla son bulur. Bu savaşın sonucu belli değildir fakat muhtemelen her ikisi de ölecektir. Çünkü temsil ettikleri levanten kültür, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde daralmaya ve tükenmeye mahkûmdur.

3.5.4. Fikirler

Sevim Burak'ın tiyatro eserlerinde de öykülerinde tespit edebileceğimiz fikirler ön plana çıkmaktadır. Konak kültürü ile uğraş düzeninin çarpışması, levanten kültürün kahramanlarının ölüme yakın olması, bu grubun azınlıkta kalması ve tükenişe doğru gitmesi tiyatrolarında öne çıkan temel fikirler arasında yer almaktadır.

Bu doğrultuda yazarın tiyatro eserlerinden *Everest My Lord*'a baktığımızda karşımıza bir Doğu-Batı sentezi çıkmaktadır.

Baştan itibaren gerçeğin arandığı oyunda verilmeye çalışılan mesaj, kişinin geçmişini, tarihini yadsıyarak Batılı olmaya çalışması ya da tamamen geçmişte kalması onu sadece bir kimliksizlik çıkmazına sürükleyecektir. Asıl olan, gerçek olan kişinin kendisidir. Ve kişi ancak özüne dönerek, kendisi olarak "Ben neyim?" sorusundan kurtulabilir.

Yazarın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda ise vurgulanan unsur, hayatı boyunca maddi şeylere aç olarak yaşatılan kişinin bir gün elde edemediklerini yakalamak için her türlü

yola başvurabileceğidir. Oyunda, bu mesaj çerçevesinde belirlenen fikirler şunlardır:

"Bütün korkular açlıktan gelir." (s.10).

"Yemek de insan gibidir çünkü; üstüne ne kadar düşersen o kadar kötü olur." (s.13).

"Ağlamak açlıktan gelir... Etrafına bak herkes ağlıyor." (s.29).

"Bana göre cemiyette her şey önceden tertiplidir, en iyisi insan birbirinden ayrılmamalı, kuvvet kazanmalı" (s.78).

Bu fikirlerle birlikte yine oyunda tespit edilebilecek, sevgi üzerine düşünceler de vardır.

"Aşk bir efsanedir, bir vardır, bir bakarsınız kaybolur, aşk havası senelerce sürmez" (s.112).

"Asla sevmemiş ve sevilmemiş olmak... Asıl tehlike budur..." (s.113).

3.5.5. Figürler

Sevim Burak'ın tiyatro eserlerinin kahramanları, oyunlarının konularına bağlı olarak çok kalabalık değildir. *Everest My Lord*'da 15 karakter karşımıza çıkarken, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'da bu rakam sekize düşer.

Burak'ın oyun kişileri de tıpkı öykülerinde olduğu gibi mutsuz kişilerdir. Bir zamanların debdebe ve tantanasından fırlayıp gelen bu insanlar, uğraş düzeninin çarkları arasında bir kimlik karmaşası içine düşerler. Everest My Lord'un "Ben Neyim?" sorusunu Melek de kendi kendine sorarken, Melek'in mutluluğu andıran "Yaşasın Cumhuriyet" ağıdına Everest My Lord da ortak olur.

Çalışmamızın bu bölümünde birbirinden bağımsız olması sebebiyle yazarın her iki eserinin figürlerini ayrı ayrı ele alacağız.

Everest My Lord

Everest My Lord 15 kişiden oluşan bir figüratif kadroya sahiptir. Bu kişilerin çoğunun olaylara etkisi oldukça azdır. Bazıları bir yerde karşımıza çıkar.

Olaydaki aktif rollerine göre kişiler şöyle sıralanabilir: Everest My Lord, Yazarın Gölgesi, Başvekil, Sucu, İki Lady, LYL,

LY, L, Karısı, LYL'nin Erkek Arkadaşı, LY'nin Erkek Arkadaşı, L'nin Erkek Arkadaşı, Uşak, İngiliz Centilmenleri.

Everest My Lord: Oyuna adını veren bir karakterdir. Fizikî görünüşü hakkında piyeste bilgi verilmez. Lord'un kimliğine ve kişiliğine ancak çıkarımlar yoluyla ulaşılabilir. Selim İleri bu oyun kahramanı ile ilgili şu yorumu yapar:

> "Daha "Yanık Saraylar" öyküsünde Baron Bahar'la başlayan 'aristokrat/sıradan insan karşıtlığı'; yapısı bakımından çok karmaşık bir akış gösteren bu yeni anlatı-oyunda bir kez daha karşımıza çıkar. Taşdelen suyunu siftah için satın alıp içmeyen Everest My Lord kimdir? Boşuna uğraşılardan sonra, kim olduğunu öğrenemeyiz."[484]

Yukarıda da belirttiğimiz gibi ancak çıkarımlar yoluyla tespit edebildiğimiz bu şahıs, sürekli değiştirdiğimiz kültür kimliğimizi temsil eden fantastik bir kişiliktir. Görünüşte kendini Everest'in yükseklerinde addedecek kadar Batılı bir İngiliz Lordu'dur. Fakat bir tarafı ile de Osmanlı kimliğine bağlıdır. Kendi kendini dejenere etme yoluna giden ve tamamen Avrupaî bir hayat yaşadığını zanneden bu adam "Ben Neyim?" sorusu ile uykusundan uyanacak ve köksüz ayakta kalamayarak, soy ağacına bir kök arama yoluna gidecektir.

Oyundan anladığımız kadarıyla Lord oldukça yalnız (s.19) biridir. Hyde Park'ta tek başına dolaşır ve kendi kendisiyle söyleşir.

"Herhalde işler hareketli değil bu günlerde. Şu meşhur koleksiyonlarınız ilgi çekmiyor mu Şato'da?" (s.11) cümlesinden Lord'un bir şatoda yaşadığı ya bir koleksiyoner ya da bir ressam olduğu düşünülebilir. Belki de Burak'ın çapkın İngiliz centilmenlerinden birini anlattığı biri olarak Lord'a bakılabilir.

Lord parktaki bir sucudan su alarak onu kırmayacak kadar nazik ve merhametli bir Türk, bu Taşdelen suyunu içmeyip kenara bırakacak kadar da Avrupalı'dır. Bu iki kişilik ve kimlik arasında sıkışmışlık oyunun başından sonuna kadar Lord'un gerçeği bulma çabasına yol açar.

---

484 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 171.

Oyunun ikinci bölümünde Everest My Lord'un kendisinin ve ailesinin İngiliz alfabesiyle birlikte "Dil encümeni tarafından tasvip edilmiş" (s.17) bir Türk alfabesi de öğrenmeye çalışması onun Türkleştirilmek istenmesiyle ilgilidir. Fakat bu çaba boşunadır. O, bir şatoda uşağıyla, ailesiyle kibar bir hayat yaşayan reveranslarla (s.21) selamlaşılan bir ortamda bulunan bir Lord'dur.

"Lady'ler bizim mahallede oturuyorlar. (Elini Hyde Park'ın arkasındaki büyük gökdelenlere uzatarak:) orada High Street Kensington'da oturuyorlar." (s.13) cümlesinden de Lord'un oturduğu lüks muhit hakkında da bilgi ediniyoruz.

Everest My Lord'un karısı ve LYL, LY ve L adında üç kızı vardır. Lord'un bu kızların erkek arkadaşlarıyla tanışması, onları kabul etmiş olması da onun Batılı tarafının işaretlerindendir.

"Sonra
VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA
KENDİSİNİ İZLEYEN
BABASI
BURNUNDA ÇIPA" (s.32) cümleleri de Everest My Lord'un babasının denizci olduğu konusunda verilen ipuçlarıdır. İleride anlatılacak koskaca bir tarih âdeta bu denizci baba ile gelecek ve Lord bir kez daha kimliğini sorgulayacaktır.

Bu figür aslında bir yönüyle Sevim Burak'ın kendisidir, denilebilir. İçindeki İngilizleşmek özlemine rağmen[485] Türk kalan yazarın bu arzusunun dışa vurumu olan Lord, Burak'ın Batılı tarafıdır.

Yazarın Gölgesi: Oyunun başından sonuna kadar âdeta bir avcı gibi Lord'u yakalamaya uğraşırken, bir taraftan da ona kılavuzluk eder. Yazar, karaktere dışarıdan Sevim Burak kimliği ile müdahale etmektense âdeta oyuna bir gölge olarak dâhil olur ve olaylara karışma hakkını meşrulaştırır. Yazarın Gölgesi ile Lord'un ilk karşılaşması Hyde Park'tadır.

"(...) tıpkı eski resimli bulmaca oyunlarındaki-bir sincap-bir av köpeği ve av köpeğinden kaçan bir sürmeli gözlü ceylanı dik-

---

485 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 219.

katle izleyerek elinde tüfeği omzunda askılı av çantasıyla ve başıyla yavaş yavaş ortaya çıkmakta olan bir avcı resmi-gibi ağaçların arasına saklanmıştır." (s.10)

Lord'un çevresindekilerle konuşma çabası artık boşunadır. O da bu gölgeyi görmüş ve huzursuzlanmıştır. "Havanın yağmura olan istidadı" (s.12) da Yazarın Gölgesi'nin taşıdığı kasvetten ileri gelmektedir.

Başta bu Gölge hayali bir varlık gibi algılanır fakat Lord ve çevresindekilerle konuşması onun gerçek mi olduğu sorusunu gündeme getirir. Bu tedirginlikle iyice sersemleşen Lord için artık gerçeği aramak kaçınılmaz olur.

Bu arama süreci yine Yazarın Gölgesi ile birlikte yaşanacak ve bu gölge oyunun sonuna kadar Lord'un peşini bırakmayacaktır. Zaman zaman ona yol gösterecek, zaman zamansa onu bunaltacak ama asla bırakmayacaktır. Aslında gölgenin bu ısrarlı takibi kendisiyle ilgilidir. Oyunun sonundan anlayacağımız gibi bu gölge Everest My Lord'un öyküsünü anlatan bir yazara aittir. Ve âdeta Lord'u takip edip yaşadıklarını görsün, onun anlarına tanıklık etsin diye gönderilmiştir. En sonunda da dönüp yazar ile birleşecektir.

Yazarın Gölgesi ilk bakışta karanlığa ait, karanlıktan gelen gizil bir güç gibi görünür. Ve bu gizil güç, karanlığı görülebilen, dönüştürülebilen bir mefhum haline getirir. Bu bir çeşit Burakvarî bir metafordur. Karanlığın etkileyici gücü, kahramanlaştırılarak olaylara yön verir hale getirilmiş, gibidir.

Başvekil: Sadece oyunun başında karşımıza çıkar. Bir parlamento üyesi (s.11) olduğunu anladığımız vekil, Hyde Park'ta Everest My Lord ile karşılaşır ve biraz sohbet ederler. Etrafındaki Ladylerle tanışmayı isteyen (s.13) Başvekil'in kadınlara ilgi duyan bir mizaca sahip olduğu düşünülebilir.

Everest My Lord ile günlük konulardan konuşan vekilin uzun süredir Lord'un arkadaşı olduğu ve onun yaşamı ile ilgili ayrıntıları bildiği göze çarpmaktadır. Kişiliği ve fiziği yönüyle fazla ipucu verilmeyen Başvekil "yirmi yıldır Londra'da" (s.13) dır.

Sucu: Everest My Lord'un karşısına Hyde Park'ta çıkan ve Taşdelen suyu (s.10) satan bir sucudur. Lord'u görünce siftah etmediğini ve aç olduğunu (s.10) söyleyen bu adam aslında onun Türk tarafını simgeler. Everest My Lord'un onun suyundan alması ve içememesi de bu kimliğe bir karşı çıkış gibidir.

Oyunun sadece bu karesinde karşımıza çıkan sucu hakkında hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir.

İki Lady: Oyunun yine Hyde Park sahnesinde yer alan tiplerdir. Parkta gezmeye çıkmış olan bu iki kadın Lord'u fark ederler ve onun yalnızlığına dair kendi aralarında konuşup geçerler.

Daha sonra Başvekil ile Lord konuşurken tekrar aynı yerden geçen Ladylerin oldukça güzel olduğu ve erkeklerle konuşmak arzusunda bulunduklarını (s.13) öğreniriz.

Lord'un ifadelerinden High Street Kensington'da gökdelenlerde oturdukları (s.13) anlaşılan bu iki kadın her ne kadar şuh bir hava sergileseler de sonunda Başvekil'e yüz vermeyerek çekip giderler.

LYL, LY, L: Everest My Lord'un kızlarıdır. Oyunda Lord ile birlikte alfabe öğrenmeye çalışmalarıyla karşımıza çıkarlar. Erkek arkadaşları olan ve onlarla samimi ilişkiler içerisine giren bu kızlar farklı bir sahnede yer almazlar.

Karısı: Everest My Lord'un karısıdır. Oyunda aktif bir kişilik sergilemez. Kocasının yanında piyano çalarken (s.20) görülen bu kadın hakkında ayrıntılı bir bilgiye yer verilmez.

LYL'nin Erkek Arkadaşı, LY'nin Erkek Arkadaşı, L'nin Erkek Arkadaşı: Bu üç genç, Everest My Lord'un kızlarının erkek arkadaşlarıdır. Kızlara sarılmaları, koltukaltlarından tutup onları havaya kaldırmaları (s.18) ile samimi bir görünüm çizen bu gençler de oyunda pasif kalmış tiplerdendir.

Uşak: Everest My Lord'un şatosunun uşağıdır. Bir ziyafet hazırlığı sırasında içki getirirken karşımıza çıkar. Unutkan (s.23) bir yapısı olduğunu öğrendiğimiz uşak, oyunun sadece bir karesinde vardır.

İngiliz Centilmenleri: Yine oyunun tek bir sahnesinde karşımıza çıkan figürlerdir. Lord'un evde verdiği ziyafete katılan bu kişiler, oyunda sadece bir resim ile gösterilir.

İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar

Sekiz kişilik bir kadro ile karşımıza çıkan oyunda ön plana geçen 4 figür yer almaktadır. Diğer dördü bir hayal sahnesinde görülen pasif şahıslardır.

Oyundaki önem sırasına göre bu figürler şöyle sıralanabilir: Melek Dağanalar, Nıvart, Ziya Dağanalar, Mezar Taşçı, Fotoğrafçı, Avukat, Diğerleri, Ziya Bey'in Ağabeyleri.

Melek Dağanalar: Melek, yazarın *"Sedef Kakmalı Ev"* öyküsündeki Nurperi Hanım'a benzer. Ziya Bey onu Menlik'ten çocuk yaşta getirmiş, bir yanaşma olarak konağına almıştır. Küçük yaşta Melek'i karısı yapan Ziya Bey, onunla 25 yıl sonra evlenmiştir (s.18). Melek'in bu evlilikten tek bir beklentisi vardır. O da Ziya Bey'in tekaüt maaşının kendisine kalmasıdır (s.18).

Genç kız 13 yaşında bu konağa geldiğinde Ziya Bey sakalları belinde (s.18) bir adamdır. Melek'i "Ziya Bey yüz yıl yaşayacak, ölünce de bu ev sana kalacak, Ziya Bey seni nikâhına alacak, sen Ziya Bey'e bakacaksın" (s.52) diye ikna etmişler, gerçekten de Ziya Bey, onun için sadece bakılması gereken bir ihtiyar olarak kalmıştır.

Ziya Bey'i bir eş olarak hiçbir zaman sevmeyen Melek hakkında Mezar Taşçı Hayri Usta ile birlikte diye dedikodular bile çıkmıştır.

Melek yıllarca Ziya Bey ve ağabeylerine bakmıştır. Tek isteği ise bu emeklerinin karşılığını almaktır. Oyunun sonuna doğru yıllardır içinde biriktirdiği kini ve öfkeyi şöyle kusar:

> "Neeey, demek bu evi ona verdin!... Demek bu evi ona verdin, haaa!... Ben de sana kırk yıl baktım!... Allem ettin kallem ettin paraları da kızına verdin... (Yüksek sesle ağlar:) Aynanın önündeki çatlak kâseyi de ağabeyine verdin... Namussuz adam!... Sana o paraları zor yediririm ben!... Sen o evi zor yersin!... Ziya Bey, sen bu evi zor yersin!... Bu evi kızın da zor yer!.." (s.73)

Melek'in bu çırpınışları 40 yıl hizmet ettiği bir ihtiyardan, bu emeklerinin karşılığını alamamasındandır. Nitekim oyunun sonunda da onun bu öfkesi Ziya Bey'i öldürmeye kadar varır.

Aslında Melek 13 yaşından beri hizmet ettiği bu ihtiyarın her şeyi olmuştur. Ona annelik, bakıcılık, arkadaşlık ve hanımlık

yapmıştır. Ziya Bey'i küçük bir çocuk gibi görmesi, ona o şekilde muamele etmesi (s.64) gözünü bu adamın yanında açması ve ondan başka erkek tanımamasıyla ilgilidir. Bu sebeple Melek yaşayabileceği bütün duyguları Ziya Bey'le yaşamıştır. Fakat onun Ziya Bey'e biçemediği tek rol vardır. O da kocalıktır. "Kocamdı, kocam olduğunu inkâr etmiyorum, ama sen de biliyorsun ki onunla karı koca değildik..." (s.17) diyen Melek, yanında yaşadığı bu adam hakkındaki düşüncelerini açık seçik ortaya koyar.

Genç kadın hayatı boyunca yanaşma olmuş, hiçbir zaman maddî ve manevî olarak özgür olamamıştır. "Beş parasız" (s.15) bir hayat yaşayan bu kadın, şüpheci (s.10) tavırlarıyla da dikkati çeker. Oyunda da bu mizacı ile herkese ve her şeye kuşkulu gözlerle bakar.

Nıvart: Sevim Burak'ın oyununda anlatmaya çalıştığı levanten kültürün önemli temsilcilerinden birisi de Nıvart'tır.

Nıvart ile Melek uzun yıllardır dosttur. Muhtemelen Melek, Kuzguncuk'taki konağa getirildiğinde tanışmışlardır. O zamanlar Ziya Bey'e "amca" (s.65) diye hitap eden bu kız çocuğu da onun saldırısına maruz kalmış fakat boyun eğmemiştir.

İki kadının yazgıları arasında bir benzerlik vardır. İkisi de kendilerinden yaşlı birileriyle evlenmiştir. Fakat aralarındaki tek ve en önemli fark Nıvart'ın ölmüş olan kocasından kendisine kalan üç aylık (s.15) maaştır. Ne yazık ki Melek hiçbir zaman böyle bir ayrıcalığa sahip olamayacaktır.

Nıvart'ın, Melek'in anılarının hepsinde karşımıza çıkması onların dostluğunu geçmişe taşıyan önemli unsurlardandır. Özellikle bir kır hatırasında Nıvart'ın erkek kılığına girmesi oldukça dikkat çekicidir. Peki neden Nıvart erkek olmuştur?

Yıllarca bir eşle yaşanabilecek -cinsellik dışında- paylaşımları Melek muhtemelen Nıvart ile yaşamıştır. Onunla dertleşmiş, onunla gülmüş, onunla ağlamıştır. Bu sebeple bir erkekte isteyeceği çoğu şeyi Nıvart'ta bulan Melek, onu bir erkek olarak kurgulamış olabilir. Bu duruma eşcinsellik olarak bakmamak gerekir.

Oyunda Nıvart'ın ön plana çıkarılan özelliği hayat tecrübesidir. "Ama bilirsin ki benim her dediğim çıkmıştır" (s.9) diyen

kadın, bilgisi ve tecrübesi ile olaylara yaklaşımı doğru olan bir kişilik sergilemektedir.

Oyunun başından itibaren Nıvart ve Melek'in sürekli acıkmaları da yazgılarının ortak noktasıdır. Zira her iki kadının bu tutumu, yaşamaya olan bir açlıktır. Bu açlık hayatları boyunca mutlu olamamış, gün yüzü görememiş kadınların hayata ve özgürlüğe olan açlıklarıdır.

Fiziksel görünümü hakkında herhangi bir bilgi edinemediğimiz Nıvart, kır gezisindeki halinden ve tavırlarından anladığımız kadarıyla şuh ve güzel bir kadındır.

Ziya Dağanalar: Ziya Bey "Meşhur bir paşazadedir" (s.37) ve Melek'in ifadesiyle "100" (s.37) yaşındadır. Bu adamın portresi oyunda şöyle çizilir:

> "Meşhur Ziya Bey... Ziya Dağanalar... Bu evin sahibi Ziya Dağanalar... Çamlıca'daki köşkün... Paşa Limanı'ndaki sıra yalıların sahibi, Ziya Dağanalar... Meşhur Haydar, Tayyar, Mazlum Dağanalar'ın küçük biraderi... Şimdi onu tanıdınız mı?" (s.41)

Ziya Bey de Melek gibi Menlik'ten gelmiştir. Ve her fırsatta Menlik'i özlemektedir (s.42). Onun Menlik'ten gelmesi ve İstanbullu olamaması önemli bir ayrıntıdır. Zira onun dünyası da köksüzlüğünü imgeler. Bu paşazede tıpkı kendi kültürü gibi ölmeye mahkûmdur. Menlik'te yaşadığı kısa ömür, İstanbul'da yaşayacağı uzun zaman dilimine rağmen, Ziya Bey'in kültürünün de ömrünü kısaltacaktır. Çünkü Ziya Bey'in paşazade soyu dar ve kaygan bir kültür zeminine oturtulmaya çalışılmıştır. Ve elbette sonunda bu zemin kayacak, Ziya Bey engin bir kültür yığınının altında kalıverecektir.

Ziya Bey'in oyunda ön plana çıkarılan özelliklerinden biri de Melek'i hiçbir zaman düşünmeyerek, elindeki mal varlığını da kızına ve çevresindekilere dağıtmış olmasıdır (s.44).

Ziya Bey, bir yıl komada kalmış ve ölmek üzere yatağında yatmaktadır (s.92). Melek ise onun ölümünü heyecanla bekler. Âdeta onun ölmesi, Melek'i yeniden diriltecektir. Fakat farkında olmadığı bir şey vardır. Ziya Bey kendisinin de içinde bulunduğu yüz yıllık bir kültürün temsilcisidir ve onun ölümüyle bu kültür ve içindeki her şey de tükenecektir. Ziya Bey'in öldükten

sonra kendisi için bir aile kabristanı yaptırmak istemesi de bu azınlık kültürünün nişanesini bırakma arzusu olarak açıklanabilir. Bu mezarın üzerine "Fârisî bir şiir yazdırılması, parmaklıklarının sarı pirinçten, mermerinin somakiden" (s.21) kestirilmesi de bir gömüt haline gelen konak kültürünün ihtişamını vurgulamak için olabilir.

Mezar Taşçı: İsminin "Hayri Efendi" (s.14) olduğunu öğrendiğimiz Mezar Taşçı, Ziya Bey'in mezarını yapmak için eve gelip giden bir ustadır.

Bu adam Ziya Bey'le aynı mahalledendir. Hatta küçükken Melek'le oyunlar oynayan kısa pantolonlu bir çocuktur (s.19). Aslında aynı mahalledendir fakat bu aileye hasım gibidir. Çünkü o, bu levanten kültürün dışındadır, hatta onların mezarını yapacak kadar onlara düşmandır.

Ziya Bey'e dost gibi görünen bu adam, Melek'e göre "onun paralarına göz dikmiş, fırsat kollayan biridir" (s.21).

Oyunun son perdesinde ağırlıklı olarak karşımıza çıkan Mezar Taşçı, kocası ölmek üzere olan Melek'e borç para vererek, onu kendine bağımlı hale getirir.

"Ben şahsen iyimser değilim, meslek icabı kötü adamın biriyim" (s.86) diyen Mezar Taşçı, paralarını alabilmek için Ziya Bey'in ölmesini bekler. Hatta Ziya Bey'in komaya girdiği tarihten itibaren hesaplamalar yapar. Onun ölmesi demek; kendinin, paralara kavuşması demektir.

Fotoğrafçı: Oyunun kır gezisi sahnesinde karşımıza çıkan bir fotoğrafçıdır. Melek'e olan yakın tavırları ile dikkati çeker. "İçelim, en güzel söz budur" (s.111) diyen fotoğrafçı içen, dans eden, hayattan zevk alan bir kişi olarak görünür.

"Aşk ve insafsızlık... İşte İlk Cumhuriyet Romanı'nın sonu..." (s.112) diyerek oyunun özünü vurgular. İlk Cumhuriyet Romanı bir azınlık kültürünün romanı olup, aşk ve insafsızlıkla doludur. Bu durum da romanı sona erdirir.

Avukat: Yine aynı kır gezisinde Melek ve Nıvart'a eşlik eden figürlerden biridir. Melek'in şuh hareketlerle yakınlaştığı bu bey, kibar tavırları ve romantik cümleleri ile ön plana çıkar. Melek'ten

çok etkilenmiş ve onu da etkilemek için çaba sarfetmiştir. En sonunda ondan bir randevu koparmayı başarır.

Yukarıda belirttiğimiz figürlerin dışında eserde çok aktif olmamakla birlikte birer sahnde karşımıza çıkan bazı karakterler de bulunmaktadır. Bunlardan "Diğerleri" kır gezisinde bulunan kim oldukları belli olmayan kişilerdir. Eğlence sırasında alkışlamaları ve bağırmalarıyla görülürler. Yine oyuna sadece isimleriyle dâhil olan Tayyar, Haydar ve Mazlum Dağanalar da pasif kişilerdendir. Melek bunlar hakkında şu bilgileri aktarır:

> "Ziya Bey'in ağabeysi Tayyar Bey... Çamlıca'da dört tane köşk, bir bağ üzerinde... Paşalimanı'ndaki iki tane yalı, köşk, haremlik selâmlık... (...) Bir zamanlar bu evde bir Haydar Bey vardı... Kuzguncuk Nakkaş Tepe'ye havagazı lambası koyduran Haydar Bey... Ziya Bey'in yakışıklı ağabeysi Haydar Bey..." (s.25).

3.5.6. Zaman

Sevim Burak'ın zaman konusunda öykülerinde takındığı tutum burada da karşımıza çıkmaktadır. Öykülerinde zamandan çok zamansızlığa vurgu yapan Burak, *Everest My Lord*'da da bir zamansızlık kurgular. Geçmiş ile an arasındaki gidiş gelişlerle oyuna iki zaman unsuru yerleştirilir.

Dipnotlarda yer verilen tarihî olaylar bizi çeşitli anlara götürür. 1789 Fransız İhtilâli ile 1900'lü yılların başına kadar olan bir zaman dilimini ele alarak, okuru geçmişe sürükleyen yazar, Hyde Park'ta Donizetti Paşa'yı izlemek istediğinden (s.12) bahsetmesiyle olayları 1800'lü yıllara taşır. Yine Türk alfabesinin yeni yeni öğrenilmeye başlanması, tarihin ibresini, harf inkılâbının yapıldığı 1928 yılına çevirir. Kaba bir genelleme ile belirlememiz gerekirse oyun, 1700'lü yılların sonu ile 1900'lü yılların ilk çeyreğinde geçer denilebilir.

İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar'da zaman unsuru biraz daha net belirtilir. Mezar Taşçı'nın Ziya Bey'in komaya girmesi ile ilgi yaptığı hesaplamalardan oyunun "1931" (s.85)de geçtiği görülür. Bu tarihten geriye doğru, 1 yıl komada kalan Ziya Bey'in durumu anlatılırken karşımıza 1930-1931 yılı çıkmaktadır. Fakat belirtmekte yarar var, yine yazarın geçmişe dönüşleri de farklı bir

zaman unsurunu daha karşımıza çıkarır. Melek'in 13 yaşında Menlik'ten getirildiği hatıraların zamanı olarak da 1800'lü yılların son çeyreği belirlenebilir. O dönemde hâlâ Osmanlı'da kısmen evlatlık ve yanaşma sisteminin varlığı düşünülecek olursa bu zaman dilimi aşağı yukarı doğrudur, denilebilir.

3.5.7. Mekân

Sevim Burak'ın oyunlarındaki mekânlar tıpkı öykülerindeki gibi oldukça çeşitli ve benzerdir. İki oyunun mekânı birbirinden tamamen farklı olmasına rağmen *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'daki yerler yazarın öykülerinde de karşımıza çıkar. İlk olarak *Everest My Lord*'a bu açıdan bakalım.

"Mekân-belki de eserin bir kahramanı-"Hyde Park'ta tenha bir köşe" olarak gösterilmiştir ama, Sevim Burak'a fazla güvenmemek gerekirdi."[486] diyen Selim İleri'ye katılmamak mümkün değildir. Çünkü yazar gerçekten de oyunun başında mekân olarak Hyde Park'ı tasvir eder.

> "Hyde Park'ta tenha bir köşe
> Koyu gölgeli yeşil ağaçlar/biçilmiş çimenler dümdüz halı gibi alabildiğine gidiyordur/ağaçlar göğü kapatır/bu yüzden ortalık karanlık bir gün gibidir/ön planda yüksek selvi ağaçları buraya kederli bir hava vermektedir/güneş selvi ağaçlarının arkasında kalır ortalık daha da kararmakta, arka cephede neşeli insan sesleriyle renkli şemsiyeleriyle havuzlarla bayraklar ve flamalı insan kalabalığı ile Hyde Park'ın öbür ucu yok gibidir/çünkü ön cephedeki koyu yeşil selvi ağaçları insan seslerini, gürültülerini ve insan yaşantısını keserler/ve Hyde Park'ın bu köşesine bir mezarlık görünümü verirler/" (s.9).

Burak'ın bu mekân tasvirine hemen aldanmamak gerekir. Çünkü biraz sonra Taşdelen suyu satan bir sucu bu parkta beliriverir. Aslında Burak'ın burada bahsettiği park Gülhane Parkı'dır. Yazarın Batılılaşmak özlemi ile yapılan bu değişim kendisi tarafından da itiraf edilir.

> "Şarklı olduğumdan, Hyde Park'ı Gülhane Parkı yaparak İngilizlerle Türkleri özdeşleştirmeye çalıştım."[487]

---

486 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 171.
487 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 218.

Onun bu küçük hilesiyle birlikte oyunda karşımıza çıkan diğer mekânlar ise High Street Kensington (s.13), Picadilly Circus (s.14), Everest My Lord'un şatosu (s.16) ve Trafalgar Meydanı (s.16) dır.

Yazarın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda ana mekân yine azınlık kültürünü bünyesinde barındıran Kuzguncuk'tur.

"Beni Menlik şehrinden aldılar, İstanbul'a Kuzguncuk tepesine evlatlık getirdiler..." (s.52) diyen Melek oyunun iki dış mekânını tespit eder. Bununla birlikte bir kır gezisi için gidilen Kuşdili Çayırı da dış mekânların arasındadır. Fakat bunun hepsi hayalle kurgulanır.

Oyunun asıl mekânı Ziya Bey'in evidir. Bu ev aşağıdaki gibi tasvir edilir.

> "Bir eski zaman odası-Geçmiş bir günü... bir ölümü tekrarlamaya yarayan eşyalar... Duvara bitişik bir konsol-Konsolun üstünde yaldızlı bir ayna... Aynanın önünde antika, çatlak bir kâse-Ortada bir masa... Yanda bir büfe, bir sandık-Duvarda Melek ve Bahriyeli kıyafetine girmiş iki genç kızın resmi... Aynı genç kızların, yaşlanmış olarak bu odada bir ağır hasta ile birlikte bulundukları görülür... Odanın dibinde bir yatakta, ağır hasta, ama ölü görünümünde, beyaz çarşaf boğazına kadar çekilmiş bir adam kımıldamadan yatmaktadır-" (s.7).

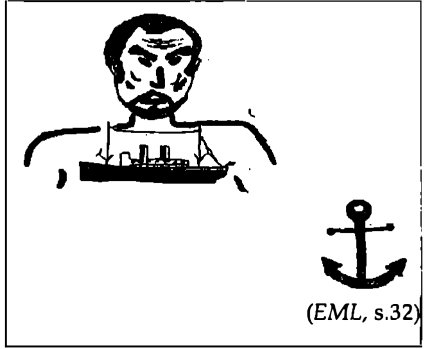
3.5.8. Dil ve Üslûp

Sevim Burak, oluşturduğu bütün metinlerde minöritenin temsilcisi olarak farklı bir dil kullanmış, bunu yaparken de âdeta kelimelere tarihî bir dönüşüm yaptırmıştır.

Bu dönüşümün en güzel örneklerinden bir de *Everest My Lord*'tadır. Fiil çekimleri, resimler ve bir alfabe ile kurgulanan olaylarla âdeta yıkıntılar arasından bir dil yükseltilmeye çalışılır. Yazarın bitip tükenmeyen fiil çekimleri, tekrar tekrar ezberlettiği kelimeleri arasında "Yazarın Gölgesi en yeni kültür gömleğimizin inanılmaz ölçüde buruk, gülünç bir panoramasını çizer."[488]

---

488 S. İleri, *"Yanık Saraylar Primadonnası"*, s. 172.


(*EML*, s.32)

Burak'ın resimlerle, fiil çekimleri ile yapmaya çalıştığı şey sadece bir dilin sınırlarını zorlamak değildir. İlk bakışta farklılık arzetmesi adına yapılmış gibi görünse de amaç tamamen farklıdır. Burak bu şekillerle, dipnotlara yerleştirilmiş tezatlıklarla, âdeta bir tarihi, dönüştürme çabası içine girer. Her resmin her fiilin bir simgesi, geçmiş ve an ile bir bağlantısı vardır. Örneğin, bitmek, tükenmek fiilinin çekimlendiği (s.21-22) yerde Everest My Lord da tükenmiştir. Ya da yukarıda görülen resmin oyuna yerleştirilme sebebi de denizci bir babanın, denizlerde geçen bir tarihin anlatılmak istenmesidir.

Yer yer kelime tekrarlarının yapılması, eşyaların, nesnelerin kişileştirilerek izleyenin düşünmeye sevkedilmesi, uçup giden insan ömrünün ortasında her şeye tanıklık eden ve kalıcı olan eşyalara söz hakkı verilmesidir, denilebilir.

Burak'ın "teveccüh, istidad" (s.12-13) gibi kelimeleri kullanması, metnin içine Fransızca imlâ ile Osmanlıca ifadeler yerleştirmesi, İngilizce bir alfabe kurgulaması şarklı bir azınlık kültürünün Batılılaşma çabası gibidir.

Yazarın *Everest My Lord*'daki dili hakkında Nilüfer Güngörmüş'ün yorumları da tespitimizi doğrular niteliktedir.

> "Daha sonra *Everest My Lord*'da (yayımlanışı yazarın ölümünden sonra, 1984) yabancı sesiyle konuşulan dili, yazılan dil olarak irdeler. Bu sefer Türkçe bir İngiliz'e emanet edilmiştir. Metnin içine Dil Encümeni tarafından onaylanmış Türkçe alfabe koyar. Everest My Lord'un alfabesini bu alfabeyle karşılaştırır. Onun Türkçe ve genel "dil" bilgisini sınar. Sorar: Dilin kuralları nedir? Dille nasıl yazılır? Kelimeler neyi ifade eder? Kelimeler nerden gelir? Ve giderek buradan "Ben nerden geliyorum?" sorusuna geçer. Annesinin ve babasının ayrı ayrı dillerini tuhaf bir terkip içinde bir araya getirerek kurduğu kendi üslubunda başlattığı dil sorgulama-

sına, yazar olarak katettiği yoldaki kazanımlarını ekleyerek, tekrar tekrar kendi kimliğini, tarihi oluşturmaya devam eder."[489]

Burak'ın diğer oyunu *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'da kullandığı dil, *Everest My Lord*'a göre oldukça yalın ve durudur. Yazar kelime oyunlarına girmeden, şekiller kullanmadan, ses tekrarları yapmadan oldukça sade bir üslûpla oyunu oluşturur. Burak kelimelerle yapamadığı etkiyi ışık oyunları ve ses efektleri ile sağlar.

Oyundaki düşsel kurguların çokluğu, zaman zaman kesik kesik diyaloglar oluşmasına sebep olur. Fakat anlatımın akıcılığı izleyicileri oyuna adapte eder. Bu kesik diyaloglar bu sebeple oyunun akışına zarar vermez.

Genel itibarıyla bakıldığında *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'ın dili, *Everest My Lord*'a göre sahne diline daha uygundur.

3.5.9. Sahneye Uygunluk Derecesi

Sevim burak'ın her iki eseri de sahnelenmiştir. Fakat bu oyunlardan *Everest My Lord* yazarın oyun tasarısı olarak başlayıp roman boyutuna taşıdığı bir piyestir. Bu sebeple her yönüyle sahnelenmeye çok da uygun gözükmemektedir. Fakat üzerinde yapılan bazı değişikliklerle piyes, Naz Erayda'nın yorumu ile sahnelenmiştir. Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde yer alan Sevim Burak Külliyatı'ndan tespit ettiğimiz, Naz Erayda tarafından kaleme alınmış olan bir yazıda *Everst My Lord*'un sahnelenme süreci şu şekilde anlatılmıştır.

> "Bir Sevim Burak metnini sahnelemek, öncelikle çok anlamlılığı ve çağrışımsal zenginliği yok etmemek becerisi gerektiriyor. Düşünülebilecek en büyük tuzak, dildeki belirsizlikleri, belli bir okuma olasılığını seçerek netleştirmek, dolayısıyla diğer okuma olasılıklarını yok etmek olurdu. Dildeki imgeleri, somut mekânlar, tavırlar, tonlama biçimleri, gerçek oyuncular gibi gözle görülür netlikte göstergelere dönüştürdüğünüzde ister istemez bir netleştirme, bir anlam ayıklaması işine girişmiş oluyorsunuz. Ama tiyatro dilindeki göstergelerin de sunduğu farklı çok anlamlılık olanakları

---

489 N. Güngörmüş, *"Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi"*, YKY Feminizm Üzerine Konuşmalar Dizisi, Kadınlar, Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli, 25.03.2005.

var. Kaybedilenlerin yerine işte bu olanakları devreye sokmak gerekiyor.

Görsel ve fiziksel düzlemde daha rahat takip edilebilir bir öykü kurarak, işitsel düzleme bir Sevim Burak metni yerleştirebilir. Bu sayede daha kolay izlenebilir, herkese hitabeden bir gösteri çıkar ortaya. Ama Sevim Burak'ta bizi derinden yakalayıp etkileyen, bir türlü adını koyamadığımız ne varsa yok olur. Sevim Burak evcilleşir, bir süse dönüşür.

Sevim Burak'ın, oyun ve öykü parçacıkları, hayal gücünü zorlayan diyaloglar, harfler, simgeler, çizimler, sözcük dizinleri, fiil çekimleri ve tanımlamakta zorlandığımız birçok çağrışım içeren üç ayrı bölümden oluşan "Everest My Lord/Roman 3 Perde" adlı metnini, 3 yıl boyunca, üç farklı mekân için çalıştık.

Assos'ta başlayan çalışma, İstanbul Cihangir Parkı'nda sürdü ve Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda noktalandı. Oyun, bu üç yıl boyunca soluk alıp verişini sürdürdü, yaşamını farklı biçimlerde devam ettirdi.

Seyircinin ve oyun alanının birbirine yakınlığı veya uzaklığı, oyuncunun konumu, kullanılan yazı, ışık, film parçacıkları ve sesler her mekânda önemli oranlarda değişerek, seyirciye birbirinden farklı boş alanlar bıraktı.

Buna karşın, üç sahnelemede de geçerli olan ortak ilkeler değişen öğelerden çok daha baskın ve önemliydi. Öyle ki, bizzat bu üç sahnelemeyi tek bir prodüksiyon olarak algıladık.

Oyuncunun, gereksiz bütün ifadelerden arınarak tekstin soyut ve yoğunlaştırılmış yalın bir taşıyıcısı olarak değerlendirildiği bir anlayış benimsendi. Sözlerin ilk anda çağrıştırdığı gündelik jestler değil, teksteki anlam bir başka düzlemde yeniden ifade eden bedensel formlar ve ses değerleri kullanıldı.

Metin taşıdığı anlam katmaları dışında, bir müzik partisyonu gibi de ele alındı, oyuncu seslerinin ve tonlama biçimlerinin enstrüman olarak kullanıldığı bir kompozisyon olarak tümüyle "bestelendi". Müzikal katmanla anlamsal katman arasında "tarif eden", "figüratif" bir ilişki kurmaktan özellikle kaçınıldı, seslerin oluşturduğu müziğe daha çok "yabancılaştırıcı" bir işlev yüklendi."

Sevim Burak'ın diğer tiyatro eseri *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* sahnelenmek için daha uygundur. Oyunun defalarca sahneye konulması da bu uyumun bir göstergesidir. Piyesin üç perdeden oluşması, dekorların çok fazla farklılık arzetmemesi de dramın sahnelenmesini kolaylaştırmıştır.

3.6. Öyküden Oyunlaştırılan Tiyatrosu

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* isimli kitabında yer alan *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öykünün, bu kitaptan 17 yıl sonra oyunlaştırılmış şekli *Sahibinin Sesi* adlı dram çalışmasıdır. Bu eser, içerisinde Sevim Burak'a ait çok fazla ayrıntı barındırmasıyla dikkati çeker. Belki de bu sebeple oyun diğerlerine göre daha fazla Sevim Burak'ın sesidir. Eser âdeta "Sahibini Sesi" olma iddiasındadır. Burak bu dramın kendine ait olan yönünü şöyle belirtir:

> "Benim sanat görüşüm varoluşçuluğa aykırıdır. "Ah Ya Rab Yehova" hikâyesinin oyunlaştırılması olan "Sahibinin Sesi" oyunu, çocukluğumu beraber geçirdiğim doğup büyüdüğüm baba tarafımın, paşa dedemin evinde, onlardan öğrendiğim eskiye ait bilgi ve malzemelerden gerçekleştirdiğim ilk başkaldırıcı öykümdür. Sonlardan yazdığım bu öykümü, sonra yedi yılda oyunlaştırarak ailemin istediğini yerine getirmiş oldum. (Benden hep hayatlarını yazmamı isterlerdi.)"[490]

Sevim Burak'ın bu düşüncelerle oluşturduğu *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı metnini çalışmamızın "Olgunluk Dönemi Öyküleri" başlığı altında ayrıntılı bir şekilde ele almıştık. Burada ise yazarın bu öyküsünü oyunlaştırırken metne getirdiği yenilik ve değişiklikler üzerinde duracağız.

*"Ah Ya'Rab Yehova"*yı kâğıt üzerinde üç ay gibi bir sürede bitiren yazar, *Sahibinin Sesi* için altı yıl uğraştığını belirtir. Öyküyü oyunlaştırma kararını da şöyle açıklar:

> "Ah Yarab Yehova hikâyesini oyunlaştırma kararım Korkunç İvan filmini gördükten sonra oldu -Korkunç İvan rolündeki Carkasovski bana Bilâl Bey'in entrikalarını çevirir gibi geldi, biran içinde- Sinemada -kendi kendime bu kararı verdim ve Sarkis Sabuncuyan'a söyledim- O da sinemalaştırmanın büyük boyutlar içinde izlenmesinin çeşitli imkânlarından bahsetti. Şimdi Ah Yarab Yehova "Sahibinin Sesi" adı altında yayınlandı. Sahneye konulması halinde, 1930'ların renkli bir tipinin ilgi yaratacağını umuyorum."[491]

---

490 D. Hızlan, *"Sevim Burak: Benim Sanat Görüşüm Varoluşçuluğa Aykırıdır"*, *Cumhuriyet*, 13.05.1982.

491 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 11.

Asalak bir paşazade tipinin en acımaz (s.12) yargılarla işlendiği oyunun başında "Bilal özentili ve süslü tavırlarla elinde bir dürbün dışarıyı gözetlemektedir." (s.7). Bilâl'in kendine çok özen göstermesi, onun çevreyi gözlemleyen bir kişi olmasından çok, gözlemlenmek istemesi ile ilgilidir. Yazarın bu girişi âdeta Bilâl'in maceralarının bir sahnede izleneceğinin ipucunu verir. Bilâl bu defa metnin içine teatral bir karakter olarak yerleştirilecektir. Daha oyunun başında sık sık Beyoğlu'ndaki eğlence yerlerine gittiğini anlatması da onun görmek ve görülmek istemesinin ipucudur. Bilâl Bey'deki bu gören ve görülen taraf, yani hem özne hem de nesne oluş, zamanla onu içe dönük bir varlık haline getirecektir. Bu bir çeşit hayaletleşmedir.[492]

Bu hayaletleşme sürecini yaşayan Bilâl Bey, yine burada da dış dünyaya düşman, gayrimeşru bir ilişkiden çocuğu olan, halası darülacezeye düşmüş, bir paşazade gibi Fransız kolejlerinden

---

Burada belirtmekte yarar görüyoruz. Korkunç İvan yani İvan Vasiliyeviç, II. Vasili'nin oğlu olarak 1530'da dünyaya gelen ve henüz 3 yaşında iken taç giyen bir Rus Çarıdır.
Rusya'da Opriçnina adı verdiği bir rejimi 20 yıl sürdüren çar, kanlı baskınlar yapması, masum insanları hatta oğlunu bile öldürecek kadar cani olması ile tanınan bir tiptir. Ve yıllarca halkını baskı altında tutmuştur. İddialara göre de 1584'te zehirlenerek öldürülmüştür. Ayrıntılı bilgi için bk. tr.wikipedia. org/wiki/Korkunç-ivan- (11.03.2006).
İşte bu Rus çarının anlatıldığı Korkunç İvan filmi de 1944 yılında Sergey M. Eisenstein tarafından yapılmış, ilk olarak 1945'te gösterime girmiştir. Stalin ödülüne layık görülen film, Chaplin tarafından "o zamana dek yapılan en büyük tarihsel yapım" olarak nitelendirilmiştir.
Üç bölüm halinde tasarlanan filmin birinci bölümü Korkunç İvan, ikinci bölümü Boyarların Düzeni, üçüncü bölüm ise çekilememiştir.
Yoğun çabalar sonucu temin edip izleyebildiğimiz film oldukça uzun, sanatsal bir şöleni andırır. O dönemin sinema sanatlarının tümünün kullanıldığı filmde müthiş bir ruh çözümlemesi göze çarpar. Çarın zalimliklerinin ve barbarlıklarının anlatılmasına rağmen sanki çar haklıdır. Büyük bir Rusya için bu bir zorunluluktur. Zaman zaman çarın takdir edildiği bile göze çarpar. Bu yönüyle Bilâl Bey'in mahalleyi yakıp, azınlıklardan kurtulmak istemesi, kendi hâkimiyetini ilan etme çabası yönüyle İvan'ı hatırlatır. Her ikisi de ya hep ya hiç felsefesi ile hareket etmeleri yönüyle birbirlerine benzer. Korkunç İvan filmi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. S. M. Eisenstein, *Film Biçimi;* Y. Barna, *Eisenstein, Yaşam Öyküsü ve Yapıtları;* L. D. Andrew, *Sinema Kuramları.*

492 B. Güçbilmez, "*Tekinsiz Tiyatro, Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in* Temsili", s. 12.

diploma almış biridir. Ona göre dış dünya yok edilmesi gereken mavi sakallılar (s.7) yığınından ibarettir.

Bilâl Bey burada biraz farklı olarak bir Fransız hayranı gibi görünür. Uyumadan önce Baudelaire'den Lamartine'den şiirler okuması (s.16) bunun işaretidir. Burada aslında bu adamın içine düştüğü bir tezat irdelenir. Bir taraftan yabancı hayranı olan Bilâl, diğer taraftan mahalledeki yabancılara -Yahudilere- düşmandır. Soyut bir açılımla bakıldığında görülen hayranlığın, somutlaştırıldığında düşmanlığa dönüşmesi bir çeşit gönülsüz konuk etme olarak nitelendirilebilir.

"Konuk etmek, dedik az önce, ama yabancıyı dışlamak isteği ve kaygısı içinde, yabancıyı kabul etmeden buyur etmek, yabancıyı konuk etmeksizin konuk etmek, ne var ki zaten içeri girmiş (das Heimliche-Umheimliche), bize bizden yakın bir yabancının hemen yanıbaşında bulunması, tekil ve kimliği bilinmez bir güce sahip, adlandırılamaz ve yansız, yani karara bağlanamaz, ne etkin ne de edilgin bir güce sahip bir yabancı söz konusu, sonuçta bizim de onun da olmayan yerlere göze görünmeksizin ve hiçbir eylemde bulunmaksızın el koymuş bir kimliksizliği buyur etmek söz konusudur."[493] Derriada'nın dediği gibi Bilâl'in yaşadığı bu ikilem gönülsüz konuk etme olarak izah edilebilir.

Bilâl Bey yine oyunda da asker kaçağıdır. Ve askere gitmemek için Muzaffer Seza adlı bir şehidin kimliğine bürünür. Bu şehit, Cumhuriyet'in kurulmasına kanıyla, canıyla katkıda bulunan bir askerdir. Şimdi bu askerin adı, vatanı için kılını bile kıpırdatmayan birine verilecektir. Muzaffer Seza bu duruma katlanamaz ve yaşama döner. Seza'ya göre Bilâl, "vatan yerine milli hisler, tarih yerine müze, broşür, harp yerine resmi geçit, fener alayı, ölüm yerine saygı duruşu" (s.34) kavramlarını koyabilen biridir.

Oysa Bilâl Bey de bir asker çocuğudur. "Faik Paşa'nın mahdumu" (s.32) olması, "küçükken üniformasının ve beline taktığı küçük bir kılıcın" (s.32) varlığı ve babasının "iki manga asker" (s.45) ile gömülmesi onun asker tarafını vurgular.

---

493 J. Derriada, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 260-261.

İşte burada da bir tezat ortaya çıkar. Askerlikle bu kadar iç içe olan biri neden askerden kaçmıştır? Babasına hayranmış gibi görünürken neden onun ölmesini sabırsızlıkla bekler? Bu çelişkiler Bilâl'in ruh dünyasının çatışmalarıdır.

Nitekim Muzaffer Seza da bu çatışmaların bir neticesidir. Bilâl'i mahalleyi kundaklaması için sürekli kışkırtan Muzaffer Seza'dır. Böyle bir yangın, düşman görülen dış dünya ile birlikte Bilâl'in de sonunu getirecektir. Buna rağmen Muzaffer Seza'nın ısrarcı olması bize onun Bilâl'in vicdanı konumunda olduğunu gösterir. Bilâl suçluluk hissetmektedir. Ve vicdanı onu da aynı cezaya çarptıracaktır.

Aslında Sevim Burak'ın bu oyunda yapmaya çalıştığı, tükenen levanten kültürle beraber konak kültürünü de yok olmaya mahkûm etmektir. Köksüz ve yüzeysel olan, toplum tarafından traji-komik bir değer biçilen bu kültür, yazar tarafından oyunda olumsuzlanır. Bu kültür bitince, doğal olarak tek varlığı konak olan bu insanların ömrü de bitecektir. Bilâl Bey'in tükenişine biraz da bu açıdan bakılabilir.

Bilâl Bey ölecektir. Fakat yerine oğlu Verdul kalacaktır. Öyküden farklı olarak burada çocuk raşitizm hastası olarak doğar. Çocuğa "güzel gözlü" anlamına gelen Verdul adının verilmesi de oldukça trajik bir hadisedir. Zira bu güzel gözlü çocuk, geleceğinde karanlıklar görecektir.

Oyunun başından itibaren tezatlıklarla dolu olan, bastırılmış duygularla karşımıza çıkan Bilâl Bey, bu duyguların hepsinin geriye dönüşümünü yaşayacaktır. "Baba nefreti, babanın yatağından ayağına saplanan ve kalbine saplanarak ölümüne neden olan dikiş iğnesi ile, Askere gönderilme korkusu, cesur şehit asker Muzaffer Seza'nın hayaleti ile, Zembul ile süren ilişkisi, ondan olan sakat ve hasta çocuk ile geri döner."[494]

Son olarak, Bilâl Bey ile ilgili, öyküye nazaran oyunda daha çok ön plana çıkarılan bir tespitimize değinmek yerinde olacaktır.

---

494 B. Güçbilmez, *Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili"*, s. 15.

Sevim Burak'ın aslında eserlerinin çoğunda gözlemleyebileceğimiz fakat en belirgin hali ile Bilâl Bey'de karşımıza çıkan husus, karakterin bir çeşit şizofreni ile baş etmek zorunda kalışıdır. Bilâl Bey'deki şizofreni ile ilgili hususları tespit etmeden önce bu konuyla bağlantılı bazı durumları belirleyelim.

"Şizofren hastalığı kendini iki ana şekilde gösterir. Birincisi dünyaya karşı duyulan sonsuz endişe, insanlara karşı duyulan büyük güvensizlik, her şeyden kaçma arzusu gibi hastanın dünyaya karşı tavrını yansıtan psikolojik geri çekilmedir. Her şeyden kaçma arzusu hasta tarafından, dünyanın bakılmaya veya içine dahil olunmaya değmediği duygusu veya düşüncesiyle açıklanabilir. Bazen hasta etrafta gördüğü kötülükler üzerinde dikkatini toplamak istemezmişçesine boş boş bakınır.

İkinci şekil Freud tarafından geliştirildiği şekliyle psikiyatrislerin projeksiyon (yansıtma) adını verdikleri yoldur. Bir yanlış inanışlar kümesi veya sistemi hastayı sahiplenmiştir. Kötü tehlikeler yakındır, zalimler bin olası şekilde komplo kurmaktadır."[495]

Burada anlatılan şizofreni hastasının durumu Bilâl Bey'in dünyasını da yansıtması adına oldukça önemlidir. Kendisini dış dünyadan soyutlayan, çevresindeki herkesi düşmanı olarak gören, her duruma şüpheci yaklaşan Bilâl, âdeta bir şizofren görünümü çizer.

Yine şizofrenide "zaman algısı değişmiştir. Kişi zaman algısını yitirip zamansız bir yaşam sürdürebilir. Zaman aşırı hızlı ya da yavaş, karmaşık, kesintili, geçmişsiz ya da geleceksiz olarak algılanır. (...) Şizofrenide en sık görülen sorunlardan birisi boşluktan gelen seslerdir. Başlangıçta kişi bunların gerçek olmadığının, kendi kafasından yarattığı hayaller olduğunun farkında olabilir, iç konuşmasını duyduğunu söyleyebilir. Ancak giderek seslerin gerçek olduğuna inanmaya başlar. (...) Şizofreniye giren kişi gerçekte var olmayan, kendi zihninin ürünü bazı şekiller, renkler ya da nesneler görebilir."[496]

---

495 S. Arieti, *Bir Şizofreni Anlamak*, s. 43-44.

496 L. Mete, *Şizofreni En Uzak Ülke*, s. 33, 35, 36,
Ayrıca şizofreni hastalarını birebir gözlemlemek için gittiğimiz bir muayenehanede karşılaştığımız iki hastadan birisinin yanındaki - olmayan - bir pilotla sohbet etmesi, bir diğerinin tarihi 1978 zannederek kendi çocukluğunu

Bu hususlara da bakıldığında Bilâl'in içinde bulunduğu zamansızlık, sürekli zihninin içinden gelen bir sesle konuşması, Muzaffer Seza isimli ölü biri ile görüşmesi, onu şizofreniye biraz daha yaklaştırmaktadır.

Ayrıca yazarın oğlu Karaca Borar da annesinin şizofrenlerle ilgili kitapları çok fazla okuduğunu, Tevrat'tan sonra elinden düşürmediği kitapların bunlar olduğunu[497] belirtir. Annesinin daima normal olmayanla ilgili olduğunu[498] ifade eden Borar şöyle devam eder:

> "Şizofrenlerin, akıl hastalarının çok zeki oldukları da ortaya çıkabiliyor. Lale Müldür mesela-çok ileri derecede hastalıklı bir kadındır o anlamda-Ama yazdığı şiirlere bakın. Ve Sevim Burak bunları o zaman görebilmiş bir kadındır. Onun için şizofrenlik, sıkıntının bir boyutu, depresyonun bir boyutu, inişin, çıkışın bir boyutu olarak kendi hayatında da vardır. Buralardan bir bağ kuruyor. Bu insanlarla çok yakın."[499]

Buradan da anlaşılacağı üzere Sevim Burak şizofreni hastaları ile uğraşmış ve bunu da eserlerine, özellikle de *Sahibinin Sesi*'ne yansıtmıştır.

Oyunda öyküden farklı olarak karşımıza çıkan bir diğer durum da oyunun finalinin sahibinin sesi marka bir plaktan gelen seslerle yapılmasıdır. Oyunun başından itibaren gün içinde yaptığı her şeyi an be an izleyiciye rapor eden Bilâl, oyunun sonuna doğru mahalle ile ilgili kuşkularını bu defa arkadaşı Osman Sabri'ye ihbar eder. Bu tavrı ile bir muhbir konumuna düşen Bilâl'in oyun boyunca verdiği bütün raporların kaydedilmiş bir plaktan en sonda dinletilmesi ilgi çekicidir. Bu durum görsel boyuttaki şizofreninin âdeta işitsel boyuta da taşınması gibidir. Dram boyunca ruhundaki öteki kişi ile konuşan ve onu gören Bilâl, sonunda öteki kimliğinin sesiyle de yüzleşir. Buraya kadar görsel

---

görmesi ve bir çocuk gibi konuşması da yukarıda belirtilen hususları tespit etmemizi sağlamıştır.

497 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

498 Aynı söyleşi.

499 Aynı söyleşi.

öğelerle karşılaşan izleyicinin, burada işitsel hususlarla yüz yüze gelmesi onlar için de şaşırtıcıdır.

Ayrıca bu plaktan Bilâl'in öldüğünün, polisin ve itfaiyenin geldiğinin, Zembul ve çocuğun kurtarıldığının duyurulması da tiyatro adına o dönem için yapılmış bir yeniliktir denilebilir.

Oyunun ikinci bölümüne sinen bu sessel öğeler aynı zamanda Bilâl'in kalbine yürüyen iğnenin sessinin duyulması ile de verilir. Bu durumla doruk noktasına ulaşan işitsellik âdeta oyunun dil ve üslûbunun sahneye taşınmasıdır.

Sevim Burak bu yeniliklerle kurguladığı oyunu ile *"Ah Ya'Rab Yehova"* öyküsünden ayrılır. Öyküde yer alan geniş figür kadrosu burada 22 kişiye düşürülür. Öyküde Zembul'un ablası Domna olarak geçen karakter, oyunda aynı rol ile fakat Donna adı ile yer alır. Yine aynı karaktere Bilâl Bey'in bir yanılgısı olarak "sevgili halanız Dilenci Donna Hanım" (s.65) da denir.

Sahibinin Sesi'ne sahneye uygunluk açısından bakacak olursak, oyunun iki perde oluşu, dekorun fazla olmaması, sessel ve görsel öğelerin çokluğu yönleriyle yazarın sahnelenmeye en uygun tiyatro eseridir, denilebilir. Hatta bu eserin anlatmaktan çok gösterilemeye müsait olduğu bile söylenebilir.

"Kafka'nın yazdıklarında Habsburg monarşisinin izlerini aramak gerektiğini eleştirmenler söyler."[500] Sevim Burak'ta da kültür ikilemi yaşayan kişileri işlediği eserlerinde, özellikle *Sahibinin Sesi*'nde bozulan bir hayat tarzı aranmalıdır. Bu bağlamda yazarın bu iki perdelik dramı izlenmeye değecek niteliktedir.

3.7. Roman

Sevim Burak'ın hayatta iken tamamlayamadığı, ölümünden sonra Nilüfer Güngörmüş'ün hazırladığı şekilde yayınlanan tek romanı *Ford Mach I*'dır. Bu konu ile ilgili genel bir bilgiyi çalışmamızın "Roman" alt başlığında vermiştik. Bu bölümde yazarın bu eserini ayrıntılı bir şekilde incelemeye çalışacağız. Fakat bu değerlendirmeye geçmeden önce Burak'ın roman anlayışını belirlemek yerinde olacaktır.

---

500 D. Hızlan, *"78'lik Plak Dönüyor"*, *Cumhuriyet*, s. 11.03.1982.

3.7.1. Roman Anlayışı

S. Burak, Türk edebiyatında ilk olarak öykü, ardından da tiyatro yazarı vasıflarıyla hatıra gelmektedir. Hayatta iken romanını tamamlayamaması sebebiyle yazarın roman anlayışı üzerinde fazla durulmamıştır. Ancak romanını hazırlama aşamasında bu konuyla ilgili olarak oğluna yazdığı mektuplardan izleyebildiğimiz kadarıyla yazarın roman anlayışını belirlemeye çalışacağız.

Sevim Burak hangi türde eser yazarsa yazsın mutlaka onu yaşamalıdır. Bu, hayatı ve yazınını bütünleştirme çabası elbette romanına da yansır. Tek amacı tanık olduktan sonra yazmak olan Burak, romanını yazabilmek için oğlu ile birlikte Corver marka bir araba alır[501] ve yarışlara katılır. Bu tutum onun tutarlı yazarlık hayatının bir parçasıdır.

"Geçmiş yaşam deneyimlerimle bugünkü yaşamımı bütünleştirmeye çalışıyorum. Bu bütünleşmeyi içimde ve dışımda hissediyorum. Romanım bu bütünleşmeyi kitap ve yaşamla kurulan bağlantıları gösteren bir rehber"[502] diyen Sevim Burak, romanının hayatla olan bağını vurgularken, ele aldığı bütünleşmeyi de şöyle izah eder:

> "Şöyle, herşeye açığım demek. Doğada olduğu gibi tabii ve çıplak... Yazılarım-Açık, Çıplak-onları örtmüyorum-Eskiden kat kat örterdim-Gizemlilik yaratıcılığın kaynağı oldu uzun yıllar-Toplumda da yazılarımda da kapalıydım-Zorlamalı başka bir dünya yaratmaya kalktığım uzun yıllarda bazı yeni bilinçlenmeler kazandığımı inkâr edemem-Ancak sağlığımın bozulması, korku dolu yaratışlar-Ussal irkilmeler-Kendi kendimle bütünleşmeye beni zorladı. Şimdi toplumun baskılarından ve tepkilerinden, bunalımlarından soyunarak gerçek anlamı kazandım. "Ford Mach 1" deneyimi-Yaşamla iç içe bana bu gerçek anlamı kazandırdı."[503]

Romancı yönüyle de hayatın içinden çıkıp gelen Sevim Burak, diğer eserlerini olduğu gibi romanını da çok büyük mücadeleler sonucu oluşturur.

---

501 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 121.
502 Y. İlksavaş, *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım"*, s. 11.
503 Aynı yer.

Bir romancı olarak Faulkner'in tarzını ve duruşunu örnek alan Burak, özellikle onun *"Ses ve Öfke"* adlı eserindeki tavrını benimser. Yazarın bu eseri oluştururken çektiği zorluklar karşısında "O yaratmaya çalıştığımız romana ne kadar önem verip O'ndan kaçarsanız, O da size daha çok naz eder... Yazdığınız romanın üstüne sertlikle, öfkeyle yürüyeceksiniz. Siz ondan korktukça, o roman sizden kaçar. Siz üstüne yürüdükçe, o sizden korkar. Hamle sizden gelsin..."[504] demesi üzerine Burak, âdeta kendi roman anlayışını kurar.

Kocası gibi baş eğdiği, baştan dizginleri eline verdiği[505] Ford Mach I' a karşı Burak, Faulkner gibi mücadele etme ve onu yenme kararı alır. Bu bağlamda yazar için roman yazmak bir çeşit savaşımdır, denilebilir.

Bu mücadele öyle bir boyutta yaşanır ki yazar duygularını dâhil edemediği hiçbir durumu eserine alamaz. Romancı Sevim Burak önce roman malzemesine âşık olur, sonra onu anlatmaya, daha doğrusu tüm canlılığı ile yaşamaya koyulur. Bu yaşayış kimi zaman âdeta dövüşerek, güreşerek, kimi zamansa ürkerek, geri çekilerek, yılgınlığa düşerek kurgulanır. Tabi her şeyin temelinde olduğu gibi bu yaşayışın temelinde de aşk vardır. Burak Ford Mach I'a olan aşkını şöyle anlatır:

> "Biliyorsun ben âşık olmuştum. O tarihte 40 yaşındaydım. Elfe de benden hiç ayrılmaz arabaların peşine özellikle MACH' ın peşine düşerdik. Mach 1' daki kazık gibi bir köylü zengin oğlan kucağımda Elfe olduğu halde, beni gördüğü halde, KÖY KAFETERYA önünde durmuş durmuş beklemişti. MACH 1' a bineyim diye... Ben binmedim ama içim gitmişti. Sonra bir kere sokakta yalnızken peşime düştü-kapıyı açtı. Ben nereye gitsem oda benle olan, yeni zengin, cahil kaba saba idi ama, ben araba yüzünden ona yüz verecek hale gelmiştim. Oğlana değil de arabaya âşıktım. Bir kere bile o arabaya binemedim. AMA, evde oturup o'na destanlar yazdım. Yani arabaya. İşte bu roman benim son gençliğimin ve aşkımın romanı idi.."[506]

---

[504] S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s.58.
[505] Aynı eser, s. 57
[506] Aynı eser, s. 183.

Yazarlığı hayatının merkezine oturtan Burak, çevresindeki her şeyi bu merkeze göre kurar. Yazmak, özellikle romanın özünü oluşturmak çok zordur. Romanın malzemelerinin -özellikle araba ile ilgili- yazarın oğlu tarafından Amerika'dan gönderilmesi[507] onun zorlu mücadelesine yapılan bir destektir. Bu uğraşının, bu roman hazırlama gayretinin karşılığında, eser bitince edebiyat dünyasını şaşırtacak olması[508] yazarın yegâne tesellisidir.

Türk yazınını bir ezber çalışması[509] olarak gören yazar, romancı tarafıyla ve "tam bir deli çalışmasını andıran"[510] eserleriyle farklı bir dünyanın insanı gibidir. Öykücü ve tiyatro yazarı olarak kendine ait bir dünya oluşturan Burak, romancı kimliğiyle de ayrıksı bir kişilik sergiler.

Nitekim öykülerine metin, oyunlarından birine roman diyen yazar romanı *Ford Mach I*'a da roman demekten kaçınır. "Roman olarak kabul edilemez bir olay bu-Bittiği zaman bunu sen de anlayacaksın şimdi bunu anlatmak zor sana... Ama belki çok az olmakla beraber, şizofrenik boyutlara ulaşan bir yapıt oluyor-8 yıldır uğraşılan-ama-beş sene bırakılan tekrar ele alınan bir konunun yıllar sonra ortaya çıkardığı görünüm biraz acıklı ve benim kendi öz yaşamım ve sinir durumlarımı içeriyor."[511] diyerek romanını Türk edebiyatında ayrı bir kefeye oturtan Burak, romancı tarafıyla da bir farklılık sergiler.

Sonuç olarak Sevim Burak, tamamlayamadığı romanı *Ford Mach I*'la da Türk edebiyatının fantastik romancıları arasındaki yerini almıştır, denilebilir.

3.7.2. Konu ve Vak'a

Sevim Burak romanını dört bölüm halinde kurgulamıştır. "Her bölümü en az iki kez tekrarlıyorum. Ve bu roman dört ayrı isim altında toplanan bölümlerden oluşursa, bu dört ayrı isimdeki bölümler ikişer kere tekrarlanırsa-8 bölüm eder-az... İki kişi

---

507 Aynı eser, s. 237.
508 Aynı eser, s. 273.
509 Aynı yer.
510 Aynı yer.
511 Aynı eser, s. 201.

daha bulup altı bölüm' e çıkarırsam 12 bölüm eder. Bu 12 bölümde artık yeter. Ancak, malzemem yetişmeyecek. (...) Roman-KARACA-PALYAÇO RUŞEN-ATİLLA-BEKÇİ Bölümleri altında yaşıyor. Mach 1'i Palyaço Ruşen'in ağzından hayali bir kahraman olarak izliyoruz. KARACA bölümünde ise gerçek Mach 1 anlatılıyor. İşte orada Fenerbahçe'de toplanan yarışçılar falan var-sonra Palyaço Ruşen'in Medrano Sirki'nde ne numaralar yaptığı anlatılıyor."[512] diyerek romanın bölümlerine değinen yazar, üzerinde durduğu dördüncü bölümü de 1982' de oğluna yazdığı bir mektupta şöyle anlatır:

> "Tabii Romanı bitirebilmek için bugün sahaflar çarşısından 6 bin liralık Türk deyimleri-Ve din açıklamalı kitaplar aldım. Romanı dindar bir kadının ağzından vecizelerle yazacağım... Ford Mach 1 böyle bitecek."[513]

Yazarın bu düşüncelerle ele aldığı romanını biz de dört bölüm halinde ele alacağız. Ford Mach I -iki bölüm oluşturmak kaydıyla- Palyaço Ruşen ve ihtiyar bir kadının anlatıldığı bu dört bölüm de birbirinden bağımsız gibi görünse de temelde aynı noktadan hareket edilir. Bu karakterlerin ve oluşturdukları bölümlerin hepsinde yaşanılan çevreye ve insanlara bir düşmanlık sezilir.

Bağdat Caddesi'nin gözbebeği Ford Mach'in çevresine olan düşmanlığı, yine aynı caddeye girmeye başlayan Amerikan kapitalizmine karşı ihtiyar kadının başlattığı nefretle aynıdır. Palyaço Ruşen'in yazgısına ve topluma olan öfkesi de yine aynı düşmanlıktandır.

Genel olarak baktığımızda roman bir toplumun ve o toplumun insanlarının ironik bir bakışla, mağlubiyetlerinin dile getirilişidir.

Yazarın bu romanını hazırlayan Güngörmüş'e göre "Sevim Burak *Ford Mach I* ile kendini" anlatmıştır. Eseri onun "kendi hayatı ve kişiliği ile ilişkilendirerek düşünürsek kendi parçalarını romana dağıtıp, o kişilere dağıtıp, onların her biri olup, bana göre bir öfkeyi anlatmış-Orada bir düşman var-önce belirsiz tanınmaz

---

512 Aynı eser, s. 184.

513 Aynı eser, s. 252.

kılıklara bürünüyor bu düşmanlar."[514] diyen Güngörmüş *Ford Mach I*'ı Sevim Burak'ın parçaları olarak değerlendirir. "Mesela İhtiyar Kadın'da yaşlanmak dolayısıyla ölüme düşmanlık var(dır). Palyaço Ruşen'de belki onun matraklığı var. Şakacı ama palyaçolarda da olduğu gibi aynı zamanda da hüzün olan biri. *Ford Mach 1* (ise) belki düşman, belki hayran olduğu kişi, belki kendisinin erkek tarafı"[515] olabilir.

Genel hatlarıyla yazarın hayatıyla ilişkilendirilen eserde, tekrarlarla, resimlerle renklendirilen olaylar oldukça hareketli bir vak'a akışına sahiptir. Özellikle araba yarışları, Cumhuriyet Bayramları sahneleri ile roman daha da dinamikleştirilir.

3.7.3. Özet

Yukarıda belirttiğimiz üzere dört bölümden oluşan romanın birinci bölümünde, eserin bütününe hâkim olan ana karakter Ford Mach I tanıtılır.

Romanın başında Bağdat Caddesi'nde "Bir kaplan. Bir yılan" (s.13) olan Jaguar ve Ford Cobra'nın savaştığı görülür. Birden bu savaş caddeyi harp alanına çevirir. Çevredeki birçok araç da bu mücadeleye karışır. Rolls Royce Phantom, Ford Taunus GXL, Mercury, Citroen, Mercedes, Peugeot, Bedford gibi birçok arabanın bu savaşa katılmaları âdeta kendilerini tanıtmak içindir. Bu caddede arabalar bir sürü halindedir. Fakat biri bu sürüden ayrıdır. O, herkese düşmandır.

"CANAVAR MACH I
ADIMA İSTERSEN KIYMET VER
MACH I BENİ İFADE EDER
OTOMOBİL OLDUĞUMU
BURADAKİ BAĞDAT CADDESİ'NDEKİ
HAYATIMI ANLATIR
ESİR OLDUĞUMU
SON ŞAHLANIŞIMI

---

514 Nilüfer Güngörmüş ile 07.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Beyoğlu Öğretmenevinde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

515 Aynı söyleşi.

SON GENÇLİĞİMİ
İFADE EDER" (s.23) cümleleriyle sürüden ayrılan araba tanıtılır. Aslında bu araç yazarın bir yanını simgeler. Ford Mach I, yazarın topluma düşman olan, "iki çocuğunu yiyen" (s.22), uğraş düzeninde uğraşıp duran yanıdır.

İkinci bölümde, bir Cumhuriyet Bayramı günü gezmeye çıkmış bir kadın karşımıza çıkar. Bu kadın amaçsızmış gibi dolaşırken farkında olmadan kendini bir cami önünde bulur. Sela verilmektedir ve ardı ardına bir sürü cenaze kaldırılmaya başlanır. Aslında bu, cenazelerle beraber Ethem Efendi Sokağı'nın konaklarının, köşklerinin de kaldırılışıdır. Yine burada simgesel olarak vurgulanan yeninin, eskiye açtığı savaştır. Bu noktada Mach I, kadın kılığına girmiş gözükmektedir. Her ikisi de yaşadıkları topluma düşmandır.

"Öldüğümü yalnız ben biliyorum
Ölüyüm
Fakat
Bir tarafım yaşıyor
Bir tarafım öbür tarafımı öldürmüş
Düşman gibi...
Öldüğümü yalnız ben biliyorum
Çünkü zihnim çalışıyor
Tam ölüm sayılmaz
Allahın işi ölüm gibi değil
Makine işi gibi
Makine gibiyim
Yüzümde demir bir peçe var-
Tam alnımın ortasında adım yazılı
Ford Mach 1" (s.30) cümleleri ile de araba ve kadının bütünleştirildiği, uğraş düzeninin ortasında öldürülmeye de çalışılsalar mücadele verdikleri anlatılır.

Olayların bu noktasında kadın 40 yıl öncesine döner ve annesinin öldüğü günü hatırlar. Aslında kadın Divan pastanesinde oturur ve sadece bir hatırlayış yaşar. Fakat bu anımsama alelade bir durum değildir. Annesiyle birlikte bir saray kültürünü de

kurgulayan kadın, geçmişinden sıyrılamamasıyla hâlâ genç, zamana ayak uyduramamasıyla yaşlı bir görünüm sergiler.

Artık Bağdat Caddesi'ni yeni düşmanlar kuşatmıştır. En azından eski düşmanları fakir ve namusludur. Fakat bu yenilerinin dilleri ayrı, gelenekleri, anıları yoktur ve de zengindir.

"Rasgele bir yerde durup bir dakika bakmak yeter -Rasgele bir yerde düşmana hep bakmak lazım kendinizden dışarı- yoksa onları göremezsiniz -Bazen keskin bir araştırmaya bağlıdır- çok derinlerde gizlenirler -göremezsiniz- ama onların her yerde kolları vardır -ahtapotun kolları gibi- birini keserseniz öbürü çıkar- onların kolları olmasa bile -bu kolları düşünmek kâfi gelir- kendimize fazla bakarsak onları göremeyiz-" (s.35) cümlelerinden ülkedeki bu işgalin gizli bir hırsızlık şeklinde yavaş yavaş yapıldığı anlaşılır.

Toplumda başlayan bu işgal ve kuşatma Amerikan kapitalizminin adım adım Bağdat Caddesi'ni esir almasıdır. Bu esaret önce çevreden başlar. "Cadde boyunca dev inşaatlar" (s.36) ın yapılması, "Apartman ve gökdelenlerin yükselmesi" (s.37) kısım kısım caddenin işgal edilmesidir.

Yalıların, konakların, sarayların, başlı başına bir kültürün talanı sırasında kadın zihinsel ve ruhsal bir kopuş yaşamamak adına hatıralarına sarılır. Fakat "dayansam dayansam ne kadar daha dayanırım bu saldırıya-ben 10 sene diyorum ama bahçevanın bakışlarından anlıyorum ki (ne kadar saklarsa saklasın) "bu kış" "bu kış" diyor" (s.42) diyen kadın artık dayanamayacaktır.

Kadının bu esaretini onunla birlikte paylaşan biri daha vardır. Bir görünüp bir kaybolan, sürüden ayrı duran "Hayalet Mach" (s.43).

Kadının hücumlara karşı son dayanağı kendini değiştirmektir. Onu tanımasınlar diye tebdili kıyafet dolaşır, genç kız makyajı yapar, kirpiklerini rimelletir, saçlarını şekilden şekle sokar (s.44). Uğraş düzenine uyma çabası olarak görülen bu değişimler de işe yaramaz.

Zira bu düşmanlar kalfa, hizmetçi, uşak kılığında içlerine sokularak (s.46) sinsice yaklaşır. Bu tutumları onları, toplumun eski

düşmanlarından ayırır. Eski düşman olan Acemler (s.46) en azından birebir mertçe savaşır.

Ayrıca bu yeni düşmanların en akıllıca hamlesi bir kültürün temeli olan dili tahrip etmektir. Artık caddelerde "Chiristian Dior, Landvin, Jack Faith" (s.49) gibi yabancı isimler boy göstermeye başlar.

Romanın üçüncü bölümünde sahneye yine Ford Mach I çıkar. O da kadınla beraber bu saldırılara engel olmak için uğraşır. "Baktığı şey kendi sonu da olsa" (s.51) düşmanlarla savaşır.

Bağdat Caddesi'yle başlayan saldırılar, yavaş yavaş diğer caddelerde de kendini gösterir. Yazarın Ford Mach I'a

"YARIŞI BIRAK
YARIŞ SENİN YALNIZLIĞINI
VE DELİLİĞİNİ ORTAYA ÇIKARIR" (s.59)

şeklinde yaptığı uyarılar da işe yaramaz. O "uzun bir yokuşa atılmış, başka yollara doğru gitmektedir." (s.59)

Olayların bu noktasında Ford Mach I da hatıralara dalar. Yine bir Cumhuriyet Bayramı'nı anımsar. Israrla Cumhuriyet'in hatırlanması, işgallerle yok olmaya doğru giden bir rejimin ayakta tutulma çabasıdır.

"Çıktık açık alınla 10 yılda her savaştan
10 yılda 15 milyon genç yarattık her yaştan
Türküz Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi
Türke durmak yaraşmaz Türk önde Türk ileri" (s.69).

Bir Cumhuriyet Bayramı günü haykırarak söylenen bu marş da işgale karşı gelecek Türklüğü vurgular.

Artık işgal yavaş yavaş toplumdan ferde sıçrar. Yazarın burada değişen araba markalarını ve tek tek onların özelliklerini anlatması aslında değişen ve yabancılaşmaya başlayan bireye vurgu yapmak içindir. Artık "Esrar, kız, içki ve para" (s.75) toplumun en önemli unsuru haline gelmiştir.

Burada karşımıza bir bekçi çıkar. Gece vakti caddede dolaşırken bir Fiat 128 ile Alfa'nın boğaz köprüsünde kapıştığını görür. Fiat ısrarla Asyalı olmadığını iddia ederken, Alfa Chevrolet de asıl Avrupalı'nın kendisi oluğunu savunur. Bu sembolik kur-

guda bireylerde bir kompleks haline dönen Asyalı yada Avrupalı olma durumu karşı karşıya getirilir.

Bekçi biraz sonra Ford Mach I ile karşılaşır. Onun sürücüsünü görebilmek için ne kadar mücadele ettiyse de başarılı olamaz.

Romanın son bölümünde Palyaço Ruşen'i görürüz. O da altındaki arabası ile mücadeleye katılır. Amacı Cumhuriyet Bayramı için yapılacak olan yarışa katılmaktadır. Fakat polis tarafından yakalanır ve ifadesi alınır. Ertesi gün bırakılan Palyaço Ruşen, Reksona Kadil (s.105) adında bir kadınla tanışır. Bu kadın oldukça şuh ve çekici hali ile insanları kendine çekmeye çalışan Avrupa medeniyetini simgeler gibidir.

Artık caddeler tamamen istila edilmiştir. Bir caddede kaç tane MİLK BAR, kaç tane BORSA, kaç tane LIZ (s.107) vardır, belli değildir.

Reksona Kadil'in ayağını öptürmek istemesi (s.109), pastanelerde Pepsi Cola'ların içilip Gilbert O'sullivan (s.109) dinlenmesi Batılılaşan ve yabancılaşan bir toplumun örnekleri niteliğindedir.

Doruk noktasına ulaşan istiladan kurtulmak artık imkânsız hale gelir. Bir vakitler gür bir sesle söylenen 10. Yıl Marşı artık metnin içine kesik kesik yerleştirilir. Zira Cumhuriyetin 50. yılında (s.118) toplumun istila edilmesi, rejimi tehlikeye sokar. Artık yabancılaşmanın bireydeki yansıması da görülmeye başlanır. Yazar dış dünyadan sıyrılarak bireyin iç dünyasına doğru kayar.

> "Yavaş yavaş kalın, tozlu bir perdeyi yırtıp nerede esir alındığımı ortada bir sebep yok-çıldırdığımı-mağlup edildiğimi anlamaya başlıyorum-" (s.122).

Romanın sonuna doğru artık ölüm yavaş yavaş kendini gösterir. Artık ölüm, yazarın baştan beri kendini özdeşleştirdiği Ford Mach I ile beraber gelecek ve bu son da bir kültürün, bir tarihin çöküşü olacaktır.

"-Çünkü hiçbirinin ismi benim dilimde yokmuş-oturduğum ev, eşyalar üstümdeki elbiselerim aynı kalmakla beraber bu yabancı kentte (şirin Erenköy neredeyse kent olmuş) ben de kendime yabancılaşmışım (işte o yabancılaşmaların binlercesinden bir tane) ne zaman rahat rahat şöyle kendimi dinleyecek, hayal kuracak olsam sanırım ki benim için en önemli mesele beni bu

dünya yüzünden silmeye çalışan-25 belki 50 yıl-ömür boyu süren boğuşmayla içine girmesine karşı koyduğum-dayandığım savaştığım-bana kendi adını veren-o içime girerken aslında benim de onun içine girdiğim ve o olduğum-yıllarca karşı koyduğum savaştığım. -DÜŞMANLARDIR-" (s.124) cümleleri âdeta romanın da sonunu belirler. Batı'dan gelen saldırı bir kültürü yok etmiş; Mach I, Palyaço Ruşen ve ihtiyar kadın kimliklerine bürünen anlatıcı da bu yok olan kültürün yıkıntıları altında kalmıştır.

3.7.4. Fikirler

Konu olarak da tespit etmeye çalıştığımız üzere *Ford Mach I* bir toplumsal yabancılaşmanın ve kıyımın romanıdır. "Biz insanların başımıza hayatta ne geldiyse Ethem Efendi Sokağı'nın başına da o gelmiş/Zavallı Ethem Efendi Sokağı ne hallere düştü/Zavallı... Paşa/Zavallı... Bey köşkü gitmiş salıncağı kalmış salıncak da öyle boş duruyor/" (s.27) cümleleri daha romanın başında, yaşanacak olan toplumsal ve bireysel kıyımı gösterir.

Bu bağlamda romanın temeline baktığımızda verilmeye çalışılan şu mesaj dikkati çeker. Medeniyetler de insanlar gibidir. Doğar, büyür ve ölürler. Fakat kültür öldürülmemesi gereken yegâne varlıktır. Bir milleti millet yapan dili, yaşayışı ve an'aneleridir. Bunların yok olması, özün yok olması demektir. Boyalı bir kadın endamıyla, bütün albenisiyle karşımızda duran Batı'dan milletimiz menfaatine istifade etmeliyiz. Ancak millî kültürümüze zarar vererek, bir yabancılaşma yaşamak toplumumuzu, kültürümüzü ve fertlerimizi felakete sürükleyecektir. Yapılması gereken, yüzü Doğu ve Batı'ya dönük bir milletin öznesi olmaktır. Nesne konumuna düşmek; her şekilde yönlendirilmek ve toplumun asıl öğesi olmaktan soyutlanmak demektir.

Romanda belirlemeye çalıştığımız bu ana fikir etrafında gelişen bazı yardımcı fikirleri de tespit etmek mümkündür.

Geçmişinden ve kültüründen kopamayarak âdeta bir hayal dünyasında yaşayan anlatıcının:

"HAKİKAT BİR HAYAL'DİR EFENDİM
HAYAT'TA TEK DEĞER VERDİĞİ ŞU HAYAL'DİR
EFENDİM

HAYAL İÇİN GARİPTİR Kİ LAZIM GELEN İYİ NİYET'TİR EFENDİM" (s.39) cümleleri geçmişe ve kültürümüze iyi niyetlerle bakıldığında asıl gerçeğin orada bulunacağını göstermesi adına önemlidir.

Yine mücadele eden, fakat mücadelesi boşa giden kadının çırpınışı olarak sarfettiği şu sözler de romanın konusuna yardımcı fikirlerdir.

"Yılların yıpratamadığı yorgunluk neye yarar" (s.108)

Sonuç olarak yazar, bu romanıyla uzun zamanı kapsayan ve sinsice gelen bir taaruz karşısında yaşanan mağlubiyeti ironik bir dille anlatarak, âdeta yenilmemenin gerekliliğini vurgulamıştır, denilebilir.

3.7.5. Figürler

Uzun bir yazılma süreci yaşayan fakat tamamlanamayan *Ford Mach I* figüratif kadrosuyla da dikkat çekici bir eserdir.

İlk başta romana bakıldığında görünürdeki kahraman Bağdat Caddesi'nde diğer arabalarla boy gösteren, hayalet gibi geceleri ortaya çıkan, sürüden ayrı olmasıyla intikam için savaşan yarış otomobili Ford Mach I'dır.

Ardından karşımıza evinin yerine apartman dikilme endişesiyle yaşayan, toplumsal yıkım ve kıyımla içten içe mücadele eden Erenköylü İhtiyar Kadın çıkar. Sonunda da Palyaço Ruşen olaya dâhil olur. İşte bu noktada Sevim Burak'ın müthiş kurgusu işin içine girer. Bu İhtiyar Kadın ve Palyaço Ruşen aslında Ford Mach'in kimliğine bürünmüşlerdir. Yani Ford Mach onlardan farklı biri değildir.

Yazar, aşağıda da belirteceğimiz üzere bu karakter karmaşasını oğluna yazdığı bir mektupta anlatmış, aslında Ford Mach'in kendisi olan bu iki kişiyi bütünleştirmiştir. Tabii işin özüne baktığımızda Ford Mach de yazarın kendisidir.

Tam anlamıyla şizofrenik bir bölünmeyi andıran bu figür kurgusunun ortasında, bir de olaylara yardımcı olarak dâhil edilen Bekçi, Motorcu, Egzozcu, Çamurlukçu gibi kişiler de vardır.

Yukarıda izah etmeye çalıştığımız üzere yazarın farklılıklarla dolu bu kahramanlar dünyasını daha iyi anlatabilmek için farklı

bir yol izleyeceğiz. Ford Mach bünyesinde buluşan İhtiyar Kadın ve Palyaço Ruşen'i "Ford Mach I ve Görünümleri" olarak ele alacağız. Olaya yardımcı olan diğer karakterleri de "Diğerleri" başlığında toplayacağız.

Ford Mach I ve Görünümleri: Zaman geçtikçe değişen ve düşmanlaşan dış dünyanın ortasında bir parçalanma ve içe dönme edinimi yaşayan İhtiyar Kadın ve Palyaço Ruşen dünyayı tehdit unsuru olarak görmeye başlarlar. Onlar için bir tek çıkış yolu vardır. Hüviyet değiştirerek düşmanın kılığına girmek.

Ford Mach I, onlar için istilaya uğradıkları medeniyetin bir parçasıdır. Ve bu taarruzu durdurmak için ilk olarak, kendi silahları ile onlara saldırmak daha mantıklıdır. Bu sebeple ikisi de Ford Mach'e dönüşürler. Fakat bu dönüşüm, düşmanda da bir değişime sebep olacaktır. Kendi özlerini bu düşman arabanın içine katan Kadın ve Ruşen, Ford Mach'in sürüden ayrılmasına (s.21) ve hepsine düşman (s.21) olmasına sebep olacaklardır.

> "Kafasının içinde 24 bilincin farklı sesini duyan (şizofrenik), öfkeden kıpkırmızı kesilmiş 24 gözü korkunç ışıklar saçan (kindar) ve baktığını, bu kendi sonu bile olsa görmek isteyen (imha edici) Mach 1 de yalnızlığı ve aykırılığıyla sürüden ayrıdır."[516]

Ford Mach I, romanda bir efsane (s.22) olarak anlatılır. "Dikenli bir hayvan gibi tünel geçitlerinde nefes alan, boyu iki insan boyunu aşan, kapalı miğferli suratı ile, göz farlarının olduğu yerdeki kara boşluklarla, koyu kırmızı panjurlu sırtı ile" (s.22-23) bu efsane tasvir edilir.

Dış özellikleri bu şekilde belirlenen bu yarış aracında bir de içe ait unsurlar vardır. Bunlar da İhtiyar Kadın ve Ruşen'den arabaya geçen özelliklerdir.

Bu tipler kırılgan, hayatla derdi olan, ölümden, yalnızlıktan, yabancılaşmadan, umutsuzluktan nasibini almış, sakin olmak yerine birer canavar gibi etrafına saldıran, öfkesini ve kinini yenemeyen kişilerdir. Özellikle yıllardır içinde yaşadıkları kültürün talan edilmesi, onları çevreye ve uğraş düzeninin hakim olduğu dış dünyaya düşman yapmıştır. Ford Mach'in sürüden ayrılması

---

516 F. Özdem, *"Hakikat Bir Hayaldir Efendim Sevim Burak Konuşuyor"*, s. 117.

içindeki bu iki kişinin yalnızlığından, yine bu yarış otomobilinin çevresini düşman olarak görmesi, bu iki tipin yabancılaşmışlık duygusundan ileri gelmektedir.

Yazar oğluna yazdığı bir mektupta, tek varlıkta topladığı bu karakterleri şöyle anlatır:

"Bu kendini Mach 1 olarak hisseden Palyaço Ruşen'in düşmanlarla yarışa girmesi ve yaralanmasının anlatılışı... Kendi dramatik görüşüyle Bağdat caddesindeki diğer arabalar ona düşmandır. O hepsini yarışta geçer. O bir kahramandır-Otomobil kılığına girmiş bir insan Palyaço Ruşen kısmında hep Mach 1'ın harpleri-motorun gücü-savaş kazanmaları-Mach 1'ın doğuşu bile anlatılır-Roman -şimdiki tasarıma göre-Bir de gerçek yönde anlatılır-Bu da KARACA-başlığı altındadır-Sonra bir de Palyaço Ruşen'in gerçek işi-Medrano Sirki'nde Palyaçoluk, araba parçalanması numarası-Bu da ATİLLA diye Bağdat caddesindeki gene arabalı bir çocuk tarafından-yer yer de, çok konuşmalar ve alaylar arasında, öbür Fenerbahçe yarışlarına giden gruplar arasında alay konusu olarak konuşulur. Arabasıyla alay ederler-Aslında romanın kahramanı, Palyaço Ruşen-yani-Mach'in benliğine giren kahraman bendim. Sekiz yıldır çalışmalarımda bir arpa boyu ilerledimse-Hep "BEN" "BEN" diye idi... Sonra, Mach 1 olmak isteyen bir kadın olarak hemen anlaşılacağımdan SEVİM-olarak tanınacağından vazgeçtim... "KADIN" diye MACH'ı anlatan bölümleri Palyaço Ruşen olarak değiştirdim. Biraz Efemine bir palyaço oldu-Cinsi sapık gibi bir şey.."[517]

Yazarın bu mektubundan da anlaşılacağı üzere iki ayrı kimlik bir düşmanda kendini bulmuş ve bu düşmanı da kendilerine benzetmiştir.

Palyaço Ruşen'in çalıştığı Medrano Sirki'nde her gece insanları eğlendirdiği, yolsul ve karanlık dünyasından çıkıp aydınlığa ve zenginliğe kavuşmak arzusu, kendini Ford Mach I'a dönüştürmekle gerçekleşmiş gibidir.

Erenköylü İhtiyar Kadın'ın yabancılaşmaya başlayan toplumun içinde tutunamaması ve onlara kendilerine ait bir şeyle savaş açması yine Ford Mach I'a dönüşmekle gerçekleşir.

---

517 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 192.

Bu üç ayrı karakteri yandaki şekilde de görüleceği üzere bir kadının başı olarak düşünebiliriz. Sağ ve sol yüzler Palyaço Ruşen ve İhtiyar Kadın tarafından oluşturulurken, olaylara yön vermesi, bu iki kimliği dışa yansıtması yönüyle çeneyi Ford Mach I oluşturur. Fakat karar verme mekanizması, olaylara yön verme gücü yazardadır. Olayların merkezinde bulunması yönüyle Sevim Burak bu başın beynini oluşturur. Bu parçaların bütününe bakıldığında da karşımıza yine yazarın kendisi çıkar.



Ford Mach I = Sevim Burak

O halde sonuç olarak denilebilir ki, Sevim Burak kendisini parçalar halinde farklı kimliklere bölmüş ve en sonunda bu parçaların toplamı halinde kendini Ford Mach I romanında bütünleştirmiştir.

Diğerleri: Bir araba yarışı ile başlayan ve ilerleyen bölümlerde de kurgulanan yarışlarla oluşturulan romanda bir hayli araba markası zikredilmiştir. Bu arabaların romandaki fonksiyonu yarışmaya katılmak ve savaşmaktır. Bunlardan birkaçı Jaguar, Ford Cobra, Rolls Royce Phantom, Chevrolet Cadillac, Mustang, Ford Taunus GXL, Citroen, Opel Massa, 73 Malibu olarak belirtilebilir.

Romanın sonlarına doğru karşımıza çıkan ve Palyaço Ruşen'i etkilemeye çalışan Bayan Reksona Kadil de simgesel yönüyle dikkati çeker. "Beyaz tenli kadife ciltli, bembeyaz dişli" (s.105) olarak tasvir edilen bu kadın ayağını öptürmek istemesiyle ön plana çıkarılır. Endamlı ve şuh tavırları ile göze çarpan bu kadın da istilacı grubun bir üyesi olarak kurgulanmış olabilir. Toplumdaki yabancılaşmayı sağlamaya uğraşan, bu kadın nezdindeki düşmanların, ayak öptürmek istemesi de olağandır.

Yine romanın bir yerinde karşımıza çıkan Bekçi, Ford Mach I'a hayranlığı (s.91) ile ön plandadır. Atlantik Sineması'nın önünde dolaşarak huzuru sağlamaya çalışan bu adam, Ford Mach'in sürücüsünü görmek için çok uğraşır fakat başarılı olamaz.

Romanda etkin bir rol oynamamakla beraber Çamurlukçu, Egzozcu ve Motorcular da görülür. Araba yarışlarının popüler olduğu bu dönemde bozulan araçları tamir eden bu adamlar da oldukça önemlidir. Âdeta "araba sahipleri" (s.75) gibi itibar gören bu adamlar, araba yarışçıları tarafından özellikle tutulurlar. Bu sebeple "Esrar, içki, kız ve para" (s.75) onlardadır.

Belirttiğimiz bu tipler dışında romana sadece isimleriyle dâhil olan kişiler de vardır. Sert tavırları ile tanınan polis memuru Ercan (s.75), araba yarışlarının gözdesi olan Hacı Ömer'in oğulları (s.13), İhtiyar Kadın'ın anımsadığı annesi (s.28), araba yarışçıları Tamer ve Erdal (s.71), araba sahipleri Ali, Mehmet, Ahmet, Ferhat (s.72), küçük bir anımsayışta görülen Karaca da olaylara pasif olarak dâhil edilmiş tiplerdendir.

3.7.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazarın birbiri içine geçmiş bir kurgu yapısı ile ele aldığı romanda anlatıcı da iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi üçüncü şahıs ağzından olayların anlatılmasıdır.

Dört bölüm halinde kurgulanan romanın Ford Mach I ve Palyaço Ruşen bölümleri üçüncü tekil şahıs ağzından, tanrısal bakış açısı ile ele alınmıştır.

"Bayan REKSONA KADİL MACH I'in kırmızı demir ölüm biçen testere kuyruğuna tüy'mü (Bn. KADİL'in her bakışında biraz daha hafif-Biraz daha şeffaflaşıyor-Biraz daha hiç'miş-biraz daha YOK'muş gibi-Düşmanla yıllardır yaptığı savaş planları ile birlikte boşa gitmiş gibi MACH I'in)" (s.109) cümlelerinde de görüleceği üzere yazarın her olay üzerinde hakim bir etkisi vardır. Anlatıcının belirttiğimiz bu üç bölümde bilgisi sınırsızdır. Her durumdan, her duygudan haberi vardır ve olayları kendi arzusuna göre biçimlendirir. Ayrıca yazarın zaman ve mekân

konusundaki özgür tutumları da onun tanrısal bakış açısının bir sonucudur.

Yazarın *Ford Mach I*'da bir bölüm halinde ele aldığı Erenköylü İhtiyar Kadın'la ilgili kısımda ise olaylar birinci tekil şahıs ağzından anlatılarak, tekil bakış açısı ile ele alınmıştır.

Kahraman-anlatıcı olarak merkezde bulunan yazar İhtiyar Kadın'ın yaşadıklarını kendi ağzından anlatır.

"Yarın Cumhuriyet Bayramı düşünmeden geçemedim. Tren yolu boyunca çam ağaçları kat kat arkaya kadar. Bir ara camların arasında evimin çatısını görüyormuşum gibi oldum ama tam değil." (s.26) cümleleri kahraman-anlatıcının olayları yansıtma şekline örnek teşkil eder.

Olayları anlatırken iki tekniği birden kullanan yazar kesinlikle, kuruluğa, yapaylığa düşmeden oldukça sağlam bir zemin üzerine anlatısını oturtmuştur.

3.7.7. Anlatım Teknikleri

Sevim Burak öykülerinde olduğu gibi yine romanında da bilinçli olmamakla birlikte birçok anlatım tekniği kullanmıştır. Olayların dört bölüm halinde kurgulanması ve iki ayrı anlatıcının bulunması kullanılan teknikleri de çeşitlendirmiştir.

Yazarın romanında karşımıza çıkan ilk teknik anlatma-göstermedir. Özellikle Ford Mach ve Palyaço Ruşen'in anlatıldığı bölümlerde yazar olayları birebir anlatma yoluna giderek okuru bilgilendirmiştir.

"Polis, onun arkasına bir yumruk attı ve Palyaço Ruşen'in ayağı kayarak, arabasının açılan kapısından kaldırıma düştü." (s.104) cümleleri yazarın olayları anlatarak kurguladığını gösteren bir örnektir.

Daha önce öyküler bölümünde ele aldığımız üzere bilinç akımını kabul etmemekle birlikte yazarın çeşitli sayıklamalarını andıran ifadeleri romanında da kendini göstermektedir. Bir örnekle yazarın aklına geleni yazdığı, bilinçsizce oluşturduğu bu sayıklamalarını gösterelim.

"BİR PİŞMANLIK ÖRTÜSÜ
ELİNİZDE

BİR ÇINGIRAK SALLARSINIZ (Kaybolmamak için)
BİR HATIRA
BİR ÇEŞME
BİR ÇAM AĞACI
BİR SİZ
ELİNİZDE BİR ÇINGIRAK (İŞTE BÖYLE GİDERSİNİZ)
BİR AĞLAMA
AĞAÇ
VE
SİZ
İKİ AĞLAMA VE SİZ
ÜÇ AĞLAMA VE SİZ
İŞTE BÖYLE GİDERSİNİZ" (s.40).

Israrla belirttiğimiz üzere bilinçli olarak tasarlanmamakla birlikte yazarın romanında tespit edilebilecek bir diğer teknik de geriye dönüştür. Anlar arası geçişin çok yapıldığı romanda özellikle İhtiyar Kadın'ın anıları geriye dönüşü mecbur kılar.

"Gene 60 yıl öncesinde düşünceleriyle o...

O ama kim?" (s.67) cümleleri ile başlayarak anlatılan geçmişe ait hususlar bu teknik ile ortaya konulmuştur.

Sevim Burak yazarlık hayatı boyunca tasvir yöntemine çok fazla önem vermemiştir. Kişileri ya da mekânları uzun uzun anlatmak yerine onları tanıma ve anlama işini okura bırakan yazarın amacı olaylara okuru da dâhil edebilmektir. Okurun düşünmek, anlamak, yorumlamak gibi yeteneklerini kullanmasını isteyen Burak, romanında da tasvir yöntemini kullanmamış, kahramanları ile ilgili birkaç ayrıntıyı belirtmekle yetinmiştir.

Eserlerinde tekrarlara çok sık yer veren yazar için artık bu durum zamanla belirleyici bir husus haline dönüşür. Bu tekrarlar yolu ile karakterlerin bazı belirleyici özelliklerinin tespit edilebilmesi, bu hususa leitmotiv adını vermemizi sağlar. Örneğin Bayan Reksona Kadil'in ısrarla ayağını öptürmek istemesi, eteğinin pililerini sürekli sallaması ve bunun romanda birkaç kez tekrar edilmesi bir leitmotivdir. Yine romanın birkaç yerinde geçen "öldüğümü yalnız ben biliyorum-çünkü zihnim çalışıyor-

yüzümde demir bir peçe var-tam alnımın ortasında adım yazılı-Ford Mach 1" (s.35) tekrarı da leitmotiv olarak değerlendirilebilir.

Sevim Burak'ın romanında kullandığı bir diğer teknik de diyaloglardır. Zaman zaman olayların akışını hızlandırmak, zaman zamansa karakterlerin özelliklerini belirtmek için kullanılan diyaloglar birkaç yerde karşımıza çıkar. Özellikle Çamurlukçu, Egzozcu ve Motorcular (s.75) arasında yaşanan konuşmalar, bu tiplerin tanıtılması adına önemlidir.

Yazarın öykülerinde olduğu gibi romanında da karakterlerin iç dünyasına yolculuklar yapılır. Özellikle İhtiyar Kadın'ın anlatıldığı bölümlerde kadının ruh dünyası, iç çatışmaları çeşitli yöntemlerle verilir.

Bunlardan birisi iç çözümleme yöntemidir. Kadının geçmişi ve uğraş düzeni ile yaşadığı iç çatışmalar bir iç çözümleme örneği olarak şu şekilde karşımıza çıkar:

> "-Çünkü konuşma diye birşey yok benim için-Herşey sessiz ve boş-Ve suskunluktan-Başkalarından kopardığım sessizlikle başka yerlerde de konuşuyorum kendi kendime-içimden-zaman zaman-o sessizlikten daracık dehlizler ve incecik iplik gibi yollar açıp bir kısmını da başka yerlere taşıyorum şüphesiz benim için önemli olan bu boşluklar ve bu boşlukların kendisi (YOK'LAR) la konuşmayı başardım-" (s.45).

Burak'ın iç buhranları anlatmasında tespit ettiğimiz bir teknik de iç monologdur. İhtiyar Kadın'ın kendi başına konuşmaları bu tekniği vurgular.

"Öldürmek - Öldürülmek - Cinayetle öldürülmek - Pusu kurmak - Pusuya düşmek - Aldatmak - Aldatılmak - İğnelenmek- Ah ah diye inlemek - Çimdiklenmek - Düşürülmek - Bir vuruş- Elinden almak - Hiç rahatı olmamak-" (s.24) şeklinde sıralanan cümleler kadının kendi kendine konuşmalarıdır.

Kendini bir aksoylu olarak gören bu kadının, sık sık geçmişini unutmamak ve bunu kendine hatırlatmak için yaptığı iç diyaloglar da onun ruh dünyasını yansıtması adına önemlidir.

"Elişilerimi-el yazılarımı duvarlarda teşhir ediyor-her gördüğü yerde (belki kıyıda köşede birkaç kişi daha vardır) esir muamelesi yapıyor-ben onların düşman olduklarını biliyorum-soylu oluşum-yıkılan konaklarımdan sapasağlam çıkan yağhane

direkleri bu düşmanlıklarını artırıyor." (s.35) cümleleri kadının iç konuşmaları olarak dikkat çekicidir.

Sevim Burak bilinçli olarak yukarıda tespit ettiğimiz teknikleri kullanmamıştır. O hissettiklerini yazarak hayat ve sanatını bütünleştirmiştir.

3.7.8. Zaman

Yazarın "Olgunluk Dönemi Öyküleri"nin aksine romanı *Ford Mach I*'da net bir zaman dilimi belirlenmiştir. Olaylar 28 Ekim 1973'te Bağdat Caddesi'ndeki gençlerin araba yarışları ile başlar. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda bir köprü açılışıyla sona erer. Yaklaşık olarak 2 günlük bir zaman dilimini içeren romanda ayrıı zamanda geriye dönüşlerle 1940 (s.32) ve 1933 (s.68) yıllarına gidilir. Genel itibarıyla Cumhuriyetin 50 yıllık geçmişi belirtilir. Fakat yukarıda da belirttiğimiz üzere olaylar iki günlük bir zaman dilimini kapsar.

Yazar romanındaki zaman mefhumunu oğluna yazdığı bir mektupta şöyle belirler.

> "Bir roman iki günlüktür hatta tek bir günde başlar biter 1973 (29 Ekim'de köprünün açılışına gidilerek devam eder-kendi meseleleriyle biter-olay-eskiye dönüşler ve yazarın bir günlük hayatıdır- Ama görüyorsunki sekiz dokuz seneyi kaplıyor."[518]

Yazarın açıklamasıyla da netleştirdiğimiz bu zaman kavramı, Burak için çok nadir rastlanan bir durum olması yönüyle önemlidir. Çünkü belirttiğimiz üzere Sevim Burak, zaman yerine zamansızlığı tercih eden bir yazardır.

3.7.9. Mekân

Sevim Burak'ın bir mekânla yetinmeyip birçok yerden bahsettiği, hatta bu mekânları gösteren bir harita da koyduğu romanı genel olarak Fenerbahçe, Kozyatağı, Bağdat, Bostancı, Suadiye, Tahtaköprü caddelerini kapsar.

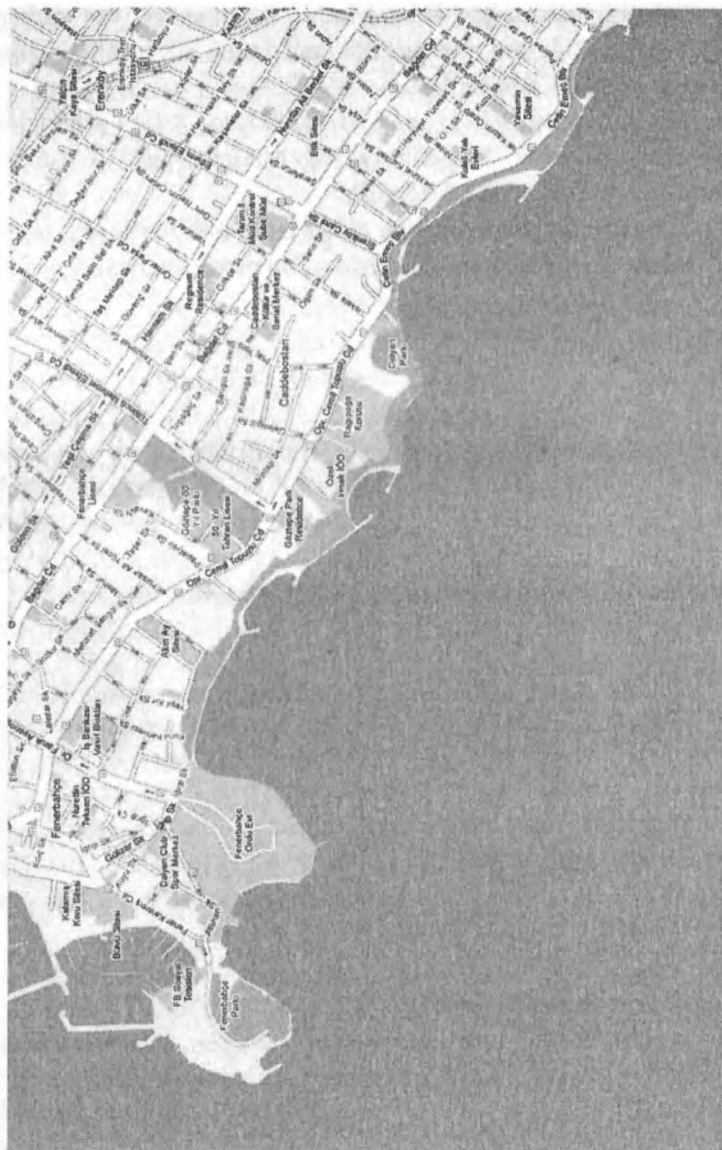
---

518 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 84-85.

Belirttiğimiz bu mekânlar isimleri ile romanda yer alırken, olayların geçtiği asıl mekân Bostancı'dan Feneryolu'na kadar uzanan Bağdat Caddesi'dir.

Bununla beraber Reksona Kadil'in Palyaço Ruşen'le karşılaştığı Divan pastanesi, Ruşen'in çalıştığı Medrano Sirki de romana dâhil edilebilecek mekânlardandır.

Son olarak yazarın eserine aldığı aşağıdaki haritanın, romanın mekânlarını belirlemesi adına faydalı olacağı kanaatindeyiz.


Fenerbahçe
Kalamış Koru Sitesi
Nurettin Teksen İÖO
İş Bankası Vakıf Blokları
Bülvü Sitesi
Dalyan Club Spor Merkez
FB Sosyal Tesisleri
Fenerbahçe Parkı
Fenerbahçe Ordu Evi
Akıt Ay Sitesi
Göztepe 60. Yıl Parkı
50. Yıl Tahran Lisesi
Fenerbahçe Lisesi
Bağdat Cd
Regnum Residence
Caddebostan Kültür ve Sanat Merkez
Tarım İl Müd Kontrol Şube Müd
Caddebostan
Göztepe Park Residence
Özel Irmak İÖO
Ragıppaşa Korusu
Op. Cemil Topuzlu Cd
Dalyan Parkı
Cemil Topuzlu Cd
Cetin Emeç Blv
Etik Sitesi
Nurettin Ali Berkol Sk
Kuleli Yalı Evleri
Yasemin Sitesi
Yalçın Kaya Sitesi
Erenköy
Erenköy Tren İstasyonu
Erenköy Camii Sk
Hamam Sk
Ömer Paşa Cd
Yeşil Çeşme Sk
Göksu Sk
Gülizar Sk

3.7.10. Dil ve Üslûp

Sevim Burak'ın tamamlayamayıp ölmesi sebebi ile Nilüfer Güngörmüş tarafından yayına hazırlanan *Ford Mach I*'ın dil ve üslûp özelliklerini belirlemeden önce, Güngörmüş'ün eseri ne şekilde montajladığına bakmak yararlı olacaktır.

1990 yılında Sevim Burak dosyaları Güngörmüş'ün eline gelir. *Ford Mach I*'ın el yazmalarını 20-30 dosya halinde alan yazar, bu dosyaların içinde her türlü yazı bir de romanın dağılmış sayfalarını bulur. Bunları "kim dağıtmış bilmiyoruz çünkü Sevim Burak bunu 10 senedir yazmaya çalışıyormuş. Ölümünden önce de sürekli dönüp dönüp romanla uğraşıyormuş. O sırada kendisinin dosyalara atıp koyduğu parçalar var. Aynı zamanda içinden Palyaço Ruşen'i çıkartmış, onu yazarken kullandığı parçalar var. O sırada en çok bu romanla uğraştığı için tekrar bir takım parçalarını yazmaya başlamış. Onların büyük bir kısmı evinde perdelerde asılı duruyormuş, ölünce eşyalar toplanırken Karaca, ya da onun bir arkadaşı eşyalarla birlikte perdelerden yazıları topluyor. Birini bir dosyaya koyuyor, birini diğer bir dosyaya koyuyor. Dolayısıyla hiçbir düzeni olmayan bir şey vardı."[519]

Bu karışık dosyalardaki metinlerin kimisini müsvedde, kimisini temize çekilmiş kimisini de iğnelenmiş sayfalar halinde alan Güngörmüş, ilk iş olarak dağınık sayfalar arasında bitmiş bir bölüm arar. Tahmini yazılma zamanlarına göre, metinleri çeşitli şekillerde ve sayılarda birleştirir. Yazarın malzemeyi nasıl parçaladığını[520] keşfeden Güngörmüş bu aşamadan sonra romanı oluşturma serüvenini şöyle anlatır:

> "Romanın hikâyesini olduğu kadar, tekniğini, malzeme yapısını, ritmini, metinden fışkıran öfke ve mizah duygusunu bütün özellikleriyle yansıtan ve ana temalarını içinde barındıran "Ford Mach 1'i tanıyor musunuz" başlıklı parçayı bu nedenle girişe yerleştirdim.
>
> Yazarın işaret ettiği ana bölümlemelere ve elimdeki malzemenin telkin ettiği akışa sadık kalmaya çalışarak, metinleri 6 bölüm

---

519 Nilüfer Güngörmüş'le 07.04.2006 tarihinde, saat 12.00'da, Beyoğlu Öğretmen evinde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

520 N. Güngörmüş, *"Aşkın Sırrı Çözüldü"*, *Akşam*, 25.11.2003.

halinde düzenledim. Bu bölümlerin kendi içlerinde birer bütün oluşturmasına özen gösterdim. Yazarın elinden çıkma iki başlık dışında ("Ford Mach 1'i tanıyor musunuz" ve "Final"), bölümlere başlık koymadım.

Metinleri kitaba alırken ilke olarak, oluşturulmuş malzemeyi tüm çeşitliliğiyle kitaba taşımaya özen gösterdim. Tekrarlardan mümkün olduğunca kaçındım. Fakat Ford Mach I'in Bağdat Caddesi'ndeki kovalamacası farklı kılıklar altında sürdüğünden, caddeden geçişin tekrarlarına yer verdim.

Sevim Burak'ın kızı Elfe'ye yaptırdığı ve metnin içine parçalayarak yerleştireceğini düşündüğüm uzun cümle çekimleri "Elfe'nin Dersi" ile "Yazarlık Ağacı" tarifinin tam metnini, ana metni hantallaştırmamak amacıyla romanın sonuna, ek olarak koydum.

Sevim Burak'ın, elyazmalarında numaralandırmış, sıralamış, birleştirmiş olduğu parçaları korudum. Farklı uzunluklardaki bu metin parçalarını birbirine eklerken aralarına yıldız işareti (***) koydum. Böylece benim yaptığım montajı işaret etmiş oldum.

Yazarın elyazmalarına düştüğü, taslağa ilişkin notları ise yıldızlı dipnot olarak verdim. Bu şekilde, her okurun, metni kurgulama sürecine katılmasına ve elyazmalarıyla ilk karşılaşmanın bende yarattığı olağanüstü keşif, heyecan, merak ve hayranlık duygusunu; çözme, anlama, yeniden oluşturma zevkini yaşamasına imkân veren, dolayımsız bir okuma biçimi sunabildiğimi umut ediyorum."[521]

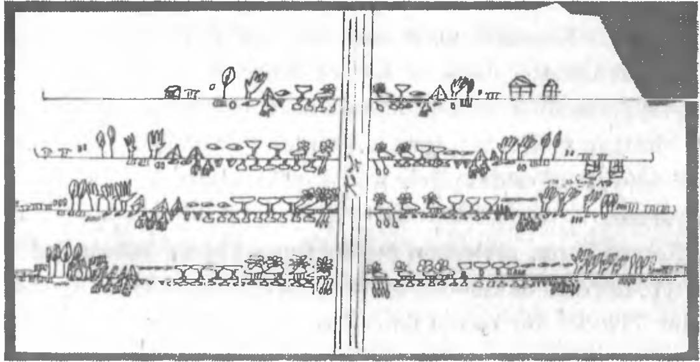
Güngörmüş'ün bu açıklamalarıyla beraber yazarın romanına baktığımızda yine büyük harfler, satır kaymaları, sonu gelmeyen tekrarlar, resimler, şekiller karşımıza çıkar. Vurgu yapılmak istenen yerlerde büyük harf kullanılması, araba yarışlarının ve trafiğin durumunun tabelalarda şekillendirilmesi yazarın genel dil ve üslûp anlayışını göstermektedir.

Romanda dikkati çeken bir resim, düşmanların büründükleri kimlikleri simgelemesi adına önemlidir. Aşağıda görüleceği üzere resimdeki çizimleri yazar romanın bir bölümünde şöyle izah eder:

---

521 S. Burak, *Ford Mach I*, s. 10-11.

"SEN DE ONLARA-Çiçek yüzlü dört ayaklı kuş şeklinde-Badem biçiminde göz şeklinde-Ağaç şeklinde-Şamdan şeklinde-Ağlama şeklinde-Kadeh şeklinde-Çıngırak şeklinde-Kalp şeklinde-Piramit şeklinde-Su damlası ya da gözyaşı şeklinde -Karaca kirpiği şeklinde- Ev şeklinde-(UNUTMA)" (s.125)



(*FMI*, s.126-127)

Yazarın resimlerle kurguladığı *Ford Mach I*'ın dili oldukça sade ve durudur. Yabancı kelimelerin kullanılmaması, akıcı bir üslûpla olayların aktarılması romanı dinamikleştirir.

Burak'ın kelimelerle oynadığı eserde harflerin yer değiştirerek tekrar tekrar yeni kelimeler oluşturması, doğadaki bazı seslerin taklit edilmesi de dikkat çekicidir. Sevim Burak, gizlenen kimliklerin öfke ile dışa vurulduğu romanı *Ford Mach I*'da dil ve üslûp yönüyle de bu öfkeyi okuyucuya duyurur. Oldukça canlı ve hareketli oluşturulan dil, romanı okunur kılmakta ve onu sıkıcılıktan kurtarmaktadır.

3.8. Anı-Mektup

Türk nesrinin hemen hemen her türünde örnek veren Sevim Burak'ın anı-mektup türündeki eseri de *Mach 1'dan Mektuplar*'dır.

Yazarın ölümünden yedi sene sonra 1990 yılında yayınlanan bu eser, Burak'ın oğlu A. Karaca Borar tarafından hazırlanmıştır.

2 Ekim 1981 yılı ile 11 Şubat 1983 tarihleri arasında Sevim Burak' ın daha çok, o dönem Amerika'da olan oğlu Karaca Borar'a

yazdığı mektuplar, Borar'a göre: "Sıra dışı bir edebiyatçının içten, trajik mektupları"[522] dır.

Borar, mektupları yayınlarken kendisine özel olduğunu düşündüğü bazı mektupları esere almayarak, 37 mektup ile çalışmayı sınırlamıştır. Bunlardan 28'i Karaca Borar'a, 2'si Güzin Dino'ya, 1'i Ömer Uluç'a, 1'i Işıl Sabuncuyan'a yazılmıştır. Bunların dışında Karaca Borar'ın annesine yazdığı bir mektup, yazar tarafından Ömer Uluç'a ve Karaca Borar'ın o dönem sevgilisi olan Oya Hanım'a yazılıp yollanılmayan birer mektup, Murathan Mungan ve Cevat Çapan tarafından Karaca Borar'a yazılmış birer mektup ve yazarın doktoru Ferit Güvenç'in raporu da esere eklenmiştir.

Karaca Borar, annesinin mektuplarını yayına hazırlarken çeşitli tepkiler alsa da bu eser üzerinde ısrarla durmasını üç sebebe bağlar. "Hedef, bu kadını tanısınlar, tanımayanlar da tanısınlar. İkincisi annelerin okumasını istedim. Bak böyle de bir anne var ve ben bu anneden çok mutluyum, çok üzgünüm onu kaybettiğim için. Keşke o benim hayatımın her anında olsaydı. Üçüncüsü de sanatına bir ipucu bir anahtar olarak."[523] diyen Borar, mektuplardaki "onlar geydir, onlar bilmem nedir"[524] gibi ifadeleri çıkartmasına rağmen yakın çevresinden ciddi tepkiler aldığını vurgular. Özellikle Ömer Uluç ve Elfe Uluç'un tepkisini anlatan Borar, şöyle devam eder:

"Beni dava etmeye kalktılar. Ben avukatı makasla kovaladım buradan. Bu Ömer Uluç'la Elfe, bana avukat yolladılar, basamazsın, edemezsin, diye. Bir sürü insan basılmasın diye yazılar yazdı. Elfe çıktı 'annemin sağlığı yerinde değildi, bu yazılanlar hastalıklı bir ruh haletinin ürünüdür, bunlara güvenilmez' dedi. Ama ben bunu yaşadığım müddetçe basmaya devam edeceğim."

Basım aşamasında bu ve benzeri sorunlar yaşanılan eserin ön sözü Selim İleri ve Karaca Borar tarafından hazırlanmıştır.

---

522 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.03.2004.

523 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

524 Aynı söyleşi.

Eser Türkiye'den, hayat koşullarından, edebiyat çevrelerinden bahseden mektuplarıyla döneme ışık tutarken, Burak'ın eşi ressam Ömer Uluç'la yaşadığı problemler ve kalp rahatsızlığını anlatmasıyla da yazarın trajik hayatını yansıtmaktadır.

"Bu mektup örneklerinde büyük bir küslük duyumsanıyor, çocuksu heyecanların tersine. Umduklarını bulamamış olmanın tedirginliği, dahası korku, yok edilmek, yazıda çizide soykırıma uğramak korkusu, dehşet verici bir endişe."[525] diyen Selim İleri, Sevim Burak'ın mektuplarla anlatmaya çalıştığı hislerin yoğunluğunu vurgulamaktadır.

Karaca Borar da annesine ait bu duyguların anlatıldığı mektupları seçmekte çok zorlandığını belirtirken, yazarın mektuplarını hangi kıstaslara göre seçtiğini şöyle anlatır:

> "En önemli kriter Sevim Burak'ın kişiliğiyle ilgili olmaları. Edebiyatının zorluğu, gizemi, çözülememişliğiyle bir paralel oluşturuyorlar. Kendi içlerinde birer öykü gibiler. Bu mektuplar Selim İleri'nin de söylediği gibi onun zor edebiyatına anahtar olma niteliği taşıyor. Romanı "Ford Mach 1"ın kılavuzu olabilecek referanslar var. Pek çok şeyin çok yalın, samimi ve esprili bir şekilde tarifini yapıyor."[526]

Borar'ın da ifade ettiği gibi Sevim Burak'ın mektupları onun eserlerine ışık tutacak konumdadır. Bunun dışında dönemin içinde bulunduğu konumunu, Burak'ın mizacını, yazarlığını, Türk edebiyatının durumunu, çeşitli yazarlar hakkındaki düşüncelerini yansıtması adına da mektuplar önem arzetmektedir. Bu bağlamda yazarın mektupları bazı konularda aydınlatıcı olması bakımından değerlendirilebilir. Bunlar şöyle sıralanabilir:

a. Sevim Burak'ın Hayatına Dair: Sanatçının oğluna yazdığı mektuplardan mizacı hakkında bilgi edinmek mümkündür. Burak'ın içinde bulunduğu yalnızlık (s.54), inatçılık (s.72), ölüm korkusu (s.99, 136), kendini çukurda görmek (s.141), kötümserlik (s.150), titiz ve sinirlilik (s.198) ile hayalperestlik (s.272) gibi duy-

---

525 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 16.

526 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu", Milliyet*, 07.03.2004.

guları ve hayvan sevgisi (s.73), insan sevgisi (s.138) gibi özelliklerini mektuplarda görmek mümkündür.

Yazarın eşi Ömer Uluç hakkındaki olumsuz düşünceleri (s.52) ve Uluç'la kendisi rahatsızken yaşadığı trajik olaylar (s.26-28), yine ilk eşi Orhan Borar'la uyumsuzlukları (s.111-112) mektuplara yansıyan diğer ipuçlarıdır.

Sevim Burak'ın hayatının belki de en unutulmaz, en görkemli yılları olan mankenlik yılları da (s.76-77) zaman zaman hatırlanıp Karaca Borar'a anlatılmıştır.

Yazarın sevgi (s.231), aşk (s.187) ve yalnızlık konularındaki düşünceleri de onun bakış açısına ışık tutması adına önemlidir.

Her zaman Yahudi olduğunu belirten, zaman zaman bununla da övünen S. Burak mektuplarında da oğluna yer yer Yahudi komşularından (s.38-39), onların maddi imkânlarından (s.92, 241) bahsetmiştir.

Son olarak mektuplardan yazarın hayatına dair edinebildiğimiz ipucu kalp rahatsızlığı geçiren Burak'ın bu hastalığının seyrine ilişkin bilgilerdir (s.59, 66, 262, 263). Bu bölümlerde yazar rahatsızlığının ilerlediğini anlatmıştır.

b. Yazarlığı ve Edebiyat Çevrelerince Dışlanmasına Dair: Sevim Burak, Türk edebiyatında her zaman farklı çizgisi ile dikkat çekmiş bir yazardır. Gerek öykülerindeki farklı dil ve üslûbu, gerek anlatım biçimlerinin soyutluğu, gerekse işlediği konuların çeşitliliği ile yazarlığı ve yazış tarzı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda eserdeki mektupların bazılarının bölümleri (s.42, 50-51, 108, 222, 256, 258, 263, 269, 275, 277) Burak'ın yazış tarzının ipuçlarını taşımaktadır.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Burak bu ayrıksı hali yüzünden yaşadığı edebiyat kanonunun içine dâhil edilememiş, yazara o dönemin edebiyat basmasından entari biçilememiştir. Bu da Sevim Burak'ın zaman zaman edebiyat ortamlarından dışlanmasına sebep olmuştur. Bu durum her zaman yazarı çok üzmüş ve o da bunu oğlu ile paylaşmıştır (s.146, 255, 266, 273).

c. Eserlerine Dair: Sevim Burak'ın hayatımın romanı dediği ve üzerinde çok durduğu *Ford Mach I* mektupların çoğunda karşımıza çıkmaktadır. Yer yer alıntılarla, yer yer de bölümleri hak-

kında yapılan açıklamalarla (s.57, 84, 87, 121, 149, 175, 183-185, 190-193, 201, 237, 252, 257, 273) Sevim Burak, oğluna hayatının romanını anlatmaya çalışmıştır.

Bunun dışında *Afrika Dansı* (s.45-46, 48, 151, 208-210, 222, 227, 274) ve *Yanık Saraylar* (s.43, 55, 153, 172, 203, 205) çeşitli öykü yarışmalarına katılmaları ve edebiyat çevrelerince aldıkları tepkiler yönüyle mektuplarda bahsedilmiştir.

Ayrıca yine mektuplardan yazarın *Everest My Lord* (s.34-35, 49-50, 218-219, 226) *"Palyaço Ruşen"* (s.46, 58, 257), *"Ah Ya'Rab Yehova"* (s.109), *"Osmanlı Bankası"* (s.175), *"Sahibinin Sesi"* (s.170-171, 182), *"Foto Febüs"* (s.245) ve *"Bir Gece Yemeği"* (s.245) adlı çalışmalarına dair bilgiler bulmak da mümkündür.

d. Yaşadığı Döneme Dair: 1981 ile 1983 yılları arasında yazılmış olan bu mektuplarda Sevim Burak, yaşadığı dönemin siyasi ve iktisadi durumunu da belirtmiştir. Özellikle Ecevit hükümeti sırasında ülkenin durumunun (s.82-83), ve Türkiye'nin maddi sıkıntılar içerisinde bulunduğu yılların (s.59,94) anlatılması 80'li yılları değerlendirme adına bilgi verici niteliktedir.

Bununla beraber Türk gençliğinin etki altına girdiği Fransa ve Amerika (s.134) ile Marks'ın felsefesi (s.176) hakkında düşüncelerini belirten Burak, bu konuda da bize fikir vermektedir.

Ülkenin içinde bulunduğu parasal kriz ve Batıda gelişen ve yaygınlaşan felsefeler çerçevesinde, yazdığı mektuplarda oğluna nasihat etmeyi de ihmal etmeyen yazar, Karaca adına zengin bir hayat (s.33-232) arzu etmesiyle de dikkat çeker.

e. Burak'ın Bazı Türk Yazarları Hakkındaki Görüşlerine Dair: Daha önce de belirttiğimiz üzere Sevim Burak, Türk edebiyatından zaman zaman dışlanmış bir yazardır. Bu sebeple Burak, oğluna yazdığı mektupların bazılarında Türk edebiyatının genel gidişatından bahsetmiş (s.71, 80-81, 107, 119, 190), bazılarında ise çeşitli yazarlardan dem vurmuştur.

Kuşkusuz Burak'ın mektuplarında en çok üzerinde durduğu isimler Doğan Hızlan (s.255, 268, 273) ve Salâh Birsel (s.109, 268)'dir. Bu iki kişi yıllarca yazarın en yakın dostu olmuş ve onu edebiyat dünyasındaki savaşında yalnız bırakmamıştır.

Ali Poyrazoğlu (s.123) ve Korhan Abay (s.123) ise yazarın *Sahibinin Sesi* adlı oyununu sahneye koymasını istediği kişiler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Ali Poyrazoğlu, Burak'ın dostu olarak da ona yakındır.

Selim İleri, Sevim Burak'ı ustası olarak görmesi (s.274) ve onun öykülerini başarılı bir şekilde analiz etmesiyle yazarın ilgi ve sevgisini kazanırken, Murathan Mungan yazar tarafından, genç bir öykücü (s.109-263) olmasının yanı sıra bir yönüyle daha mektuplara dâhil edilir.

> "Mungan diye senin yaşında bir hikâyeci,-DRAMATURG- aynı zamanda, geçen seneden beri peşimde, (Flört ediyor gibi bir şey) O tanışmak, yazılanmı karıştırmak (kendi Dergisi var) burada saifeler vermek istiyor."[527]

Özdemir Asaf (s.99), Sevim Burak'la aynı hastanede umutsuz bir halde yatarken karşılaştığı bir isim olarak ele alınır. Asaf'ın ölüme yakın olan bu hali yazara da ölüm korkusunu yaşatır.

Füsun Akatlı *Yanık Saraylar*'ı beğenen bir eleştirmen (s.208) olarak, Aziz Nesin ve Vedat Günyol Adam yayınlarınca *Yanık Saraylar*'ın yayınlanmasıyla (s.208) ilgili olarak, Nazar Büyüm yazarın kitaplarını basması ve misafirperverlik (s.196) yönüyle, Cevat ve Gönül Çapan çifti dostluklarıyla (s.196,208), Ece Ayhan, Sevim Burak'a benzeyen yönleriyle (s.42) mektuplara dâhil olan yazarlardandır.

Yine yazarın üzerinde durduğu isimlerden birisi de Altan Erbulak'tır. Burak'ın Erbulak hakkında anlattığı bir anısı dikkat çekicidir.

> "Altan Erbulak'ın evinde yıllar önce çok tuhaf bir itirafname görmüştüm. Karısı misafirlerin geldiği salona astırmış: (BİR DAHA ZANPARALIK YAPMAYACAĞIM-HELE DANSÖZ SEMİRAMİS'LE OLAN İLİŞKİMİ BİTİRDİM-BEN KARIMI SEVİYORUM VE ÖZÜR DİLİYORUM, BU YAZIYI HERKES OKUSUN VE ŞAHİT OLSUN) diye yazıyordu."[528]

---

527 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 109.

528 Aynı eser, s. 220.

S. Burak'ın mektuplarına sevdiği yazarların dışında eleştirdiği yazarlar da girer. Bunların başında Yaşar Kemal gelmektedir. Burak'ın Kemal hakkındaki şu sözleri oldukça önemlidir.

> "İlk sayfasında YAŞAR KEMAL GİBİ ÜNLÜLER ARASI ÜNLÜ biri var.-Benim için beş para etmez-Bir satırını bile okuyamadığım-bir efsaneci ve Anadolu'nun törelerinin sömürücülüğünü yapan-Bence-bir bezirgan tabii, Avrupa da ona yardım ediyor... GÜZİN DİNO, ABİDİN DİNO... Ve en büyük yayınevleri GALİMARD... Yıllardır reklam yapıyorlar... Bu ayrı bir ticaret... Hatta adam ille de NOBEL ÖDÜLÜ alacağım diye tutturmuş... Neyse... Ben, böyle bir yazar değilim. Herkez için için bunu biliyor..."[529]

Yazarın Yaşar Kemal'e olan bu karşı tutumu Karaca Borar tarafından, annesinin kendi yazdıklarının değer görmemesine karşın Yaşar Kemal'in bu kadar tanınmasına tepki gösterişi olarak yorumlanır. Ve Borar ilâve eder: "Annem derdi ki, 'ya, gidiyorsun Halime'yi köy ortamında yazıyorsun. Bu memleketin bir gerçeği zaten...' Şimdi annemin yazdıklarına bakın bambaşka şeyler. Dolayısıyla o kendisinin yazdıklarına karşın böyle bir şeyin bu kadar tutmasına (içerliyordu.)"[530]

Yaşar Kemal ile birlikte Bilge Karasu da Burak'a öykünmesi ve bunda başarılı olamaması (s.264) yönüyle yazarın eleştirilerinin hedefi olmuştur. Karasu için "Renkli donla denize giren ve eski yalıya karşı renkli donunu çıkaran bir çocuk gibi..." (s.264) yorumunu yapan yazar, Adalet Ağaoğlu'nu da şu sözlerle tenkit etmiştir.

> "Tek duygulu yazar benim onların arasında. Kadın yazarlarda zaten hiç iş yok. Adalet Ağaoğlu falan, roman ödülü kazanmış ingilizce iyi bilen, İngilizce romanlardan yürüten bir yazar... Üstelik bir satır okunmuyor."[531]

Sevim Burak'ın yazarlar hakkındaki bu yorumları, mektuplarına yansıyan bu açık sözlü tavrı, eser yayınlanırken birçok soruna sebep olmuştur. Özellikle Ömer Uluç çeşitli baskılarla

---

529 Aynı eser, s. 169.

530 Karaca Borar ile 08.04.2006 tarihinde, saat 14.00'da, Bodrum Türkbükü'nde yaptığımız söyleşiden alınmıştır.

531 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 264.

eserin yayınlanmasına engel olmaya çalışmıştır.[532] Basım aşamasında çeşitli sıkıntılar yaşayan Borar, bu konuda şunları söyler:

"Bazı akrabalarım benimle konuşmuyor. Edebiyat çevresinden çok insan tanırım, kimse sırtını dönmedi ama büyük kısmı benden uzak duruyor. Ne mutlu ki önem verdiğim insanlardan büyük tepkiler almadım Cevat Çapan mesela. Zaten iftira yok mektuplarda, bu bir görüş açısıdır. Yazdığı gibi olmayabilir ama Sevim Burak'ça böyledir. Ali abi (Ali Poyrazoğlu) yine her zamanki gibi bana sıcak davranır. Yaşar Kemal'i, Adalet Ağaoğlu'nu tanımam. Leyla Erbil'le seneler sonra bir yerde karşılaştık, dostça davrandı."[533] .

Sanatçı mizaç olarak açık sözlü olması, içinden geleni olduğu gibi söylemesi hatta öykülerini bile bu yolla oluşturmasıyla dikkati çeker. Bu bağlamda Selim İleri'nin de dediği gibi bu mektuplarda Sevim Burak'ın kimler için ne dediğinden ziyade sürüp gitmiş bir karabasan ve azaplar dünyası izlenmeli ve okunmalıdır.[534]

Nitekim Sevim Burak için yazmak bir gereksinimdir. Ona duygular coşkun bir sel gibi gelir ve bu sel bir şekilde yatağını bulup akmalıdır. Yazar çoğu zaman bu mektupları yollamamıştır bile. Çünkü Burak, dolmuştur, boşalmak istemiştir ve yazmıştır. Kendisinin şu cüleleri de düşüncelerimize ortaklık eder niteliktedir:

"Özellikle içten bağlar kurduklarıma, inandıklarıma, sevdiklerime yazdığım mektuplar elimde kalır (sonradan zaman geçtikçe daha içten olurlar, daha gerçek olurlar... Zaman, onları doğrulaştırır zaten) Bazen de göndermeden bir yıl geçiyor, sevdiğim insan kendi geliyor, karşılaşıyoruz zaten."[535]

Yazarın, öyküleri kendine özgü nitelikler taşıdığı gibi mektupları da Burak tarzıdır. Bu sebeple az önce değindiğimiz üzere, bu mektuplar, hem kendini anlatması hem de dönemi yansıtması yönüyle ele alınmalıdır. Nitekim yazar "Mektubumu gündelik olaylara kadar indiriyorum ve İstanbul'da, anadolu yakasında,

---

532 N. Oktay, *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Burak'lık Yapıyordu"*, *Milliyet*, 07.03.2004.

533 Aynı yer.

534 S. Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 16.

535 Aynı eser, s. 31.

sıkışıp kalmış bazı günleri anlatıyorum..."[536] diyerek mektuplarının farklı bir boyutunu da gösterir.

Sevim Burak'ın edebiyatında hep bir tutarlılık söz konusudur. O, öykülerinde kullandığı içten gelen, samimi ve sayıklamaya, karabasana varan dilini mektuplarında da kullanmıştır. Bu yönüyle yazarın mektupları âdeta bir iç dökme, bir deşarj olma aracıdır. Özellikle oğluna yazdıkları, bir mektup formatından çok uzaktır. Sanki yazar zaman zaman çırpınışlarını, kaygılarını, sıkıntılarını kâğıtla paylaşmış, bunları sonradan postalamış gibidir.

"Sayıklamayı andırır sözler, Venedik Taciri'nde Schallock'un isyankâr çığlığını çağrıştırıyor nedense: Sevim Burak da gözlerini, ellerini yok sayanlardan öç alabileceğini söylüyor. Kâğıt üzerinde, çarçabuk yazılmış olmalı, iç dökercesine."[537] diyen Selim İleri, yazarın birbiri ardınca gelen kelimelerini bir iç dökme olarak yorumlar.

Sırla dolu, puslu, hiç kesintiye uğramayan cümleler Sevim Burak'ın dünyasını biçime sokmuş gibidir. Zaman zaman büyük harf kullanılması, yazarın vurgu sistemi ile ilişkilendirilebilir. Gerekli ve önemli bulduğu ifadeleri büyük harfle yazmak Burak'ın klasik dil özelliği olarak nitelendirilebilir.

Salâh Birsel'in bir gün yazarın kızı Elfe'ye: "Annenin yazdığı her kâğıt parçasını lütfen sakla, bunu unutma, Türk edebiyatının en büyük yazarıdır, başkaları da anlıyacak" deyip Elfe'den "O sadece Ağabeyime yazıyor, maalesef..." cevabı üzerine "Aman Elfe, lütfen onları da saklamasını söyle ağabeyine"[538] ifadeleri âdeta Birsel'in öngörüsüdür. Daha o zaman Birsel, belki de bu mektupların bir gün yayınlanacağını hissetmiştir.

Bizce Sevim Burak da böyle bir durumu düşünmüş olmalı ki bu mektuplar bir oğula yazılmaktan çok, okuyuculara, kendini anlayamamışlara bir sesleniş niteliğindedir.

---

536 Aynı eser, s. 41

537 Aynı eser, s. 16.

538 Aynı eser, s. 139-140.

Nitekim oğlunun şu açıklamaları da düşüncemizi destekler niteliktedir.

> "Romanlarımı bitiremezsem bu mektubun yayınlanmasını istemiyorum. Bundan şunu çıkarıyorum. Sevim Burak öteden beri her yazdığı mektubun bir gün yayınlanacağını düşünüyor-tahmin ediyor-istiyordu. Bu doğrultuda, mektup 1981'de yazıldığına ve o tarihten sonra iki kitabı çıktığına göre benim bu mektupları-onlardan çok ürken bir kalabalığa rağmen yayınlamam Sevim Burak'ın dileklerine ters düşmemekte."[539]

Yazar, elbette her anne gibi oğlunun iyiliğini istemektedir. Fakat o, anneden önce Sevim Burak'tır. Ve hep Sevim Burak'lık yapmıştır. Bu sebeple mektuplarında da bir anneden ziyade, karabasanlarla dolu bir dünyanın ortasındaki bir yazar vardır. Mektuplarının birer öyküyü andırması, hepsinin ayrı ayrı birer edebî değerinin bulunması Sevim Burak'ın bir anne olamayıp, yazar kalmasıyla izah edilebilir.

Sonuç olarak, hangi yönüyle bakarsak bakalım, Sevim Burak'ın mektupları, yazarı anlayabilmemiz adına açıklamalı bir el kitabı vazifesini görmektedir. Ve Burak anlaşılmazlık çizgisinden anlam merkezine bu eserle biraz daha yaklaştırılmıştır, denilebilir.

---

539 Aynı eser, s. 19.

SONUÇ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatı farklı oluşumlara, düşüncelere, akımlara sahne olan yüzü Batı'ya dönük bir edebiyattır. Bu dönemde değişik edebî türlerde yapılmaya çalışılan yenilikler de kendini gösterir. Bu bağlamda Cumhuriyet edebiyatının içerisinde öykü, tiyatro, roman türünde eserler veren Sevim Burak (1931-1983) farklı duruşu ile dikkati çeker.

Türk edebiyatında daha çok öykücü kimliği ile tanınan Burak, hayatını sanatına yansıtan bir yazar olarak nitelendirilebilir. Âdeta yazmak için yaşayan yazara göre sanat, varolmasının sebebidir. Sanatını oluştururken anlaşılmak gibi bir kaygı taşımayan Burak hayatta kaybettikçe, sanatta kazanmıştır. Yaşadığı her hissi, her mutsuzluğu eserlerine yansıtması onun sanatını farklı bir boyuta taşır.

Hiçbir edebî akım içerisine dâhil edilemeyen, zaten bu akımlarda yer almak da istemeyen Sevim Burak, beslenme kaynaklarına tutsak olmayan ve onların gölgesinde kalmayan bir sanatçıdır. Ortaya koyduğu güzelliklerin kaynağını hep gizlemeye çalışan yazar, bu yönüyle çoğu zaman yanıltıcı bir görünüm sergiler. Eserlerinde biçime ağırlık verir gibi görünür, ancak onun asıl ilgilendiği insanlardır. Çevreden soyutlanmış, iç dünyasına kapanmış kişileri eserlerine taşıyabilmek Burak'ın asıl kaygısı olmuştur.

Sevim Burak bu özgün sanat dünyasını oluştururken taklit düzeyinde kalmamak kaydı ile bazı kaynaklardan da beslenmiştir. Kendisine model olarak seçtiği isimlerin başında Kafka gelir. "Benim için yazarların Tanrısı'dır Kafka" diyen S. Burak'ı Kafka fantastik gerçekçiliği ile etkilemiştir. Bir taraftan Tevrat, Yahudiliği benimseyen Sevim Burak'ı şiirsel dili ile beslerken, diğer taraftan onun yazarların peygamberi olarak değerlendirdiği Dostoyevski de içe dönük kahramanları yönüyle kendisinin idolü olmuştur. Dili bir soyutlaştırma aracı olarak kullanan Samuel Beckett de onu etkileyen önemli isimlerdendir. Bunların dışında

William Faulkner, James Joyce, Behçet Necatigil de sanatçıyı etkileyen diğer isimler arasında sayılabilir. Kanaatimizce bu beslenme kaynaklarını, yazarlık ağacını oluşturması sırasında âdeta sağlam bir zemin olarak kullanan Sevim Burak, bu toprakta ağacını yeşertmeyi başarabilmiştir.

Hikâyeleri 1950 yılında itibaren çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmaya başlayan Burak'ın ilk ilk çalışması, *Ulus* gazetesinde yer alan *"Hırsız"*dır. Hikâye/öykü yazmayı daima bir gurur kurtarma aracı olarak gören ve bunu bir görev telakki eden yazarın, tespit edebildiğimiz kadarıyla bu dönem yayımladığı, altı tane daha hikâyesi bulunmaktadır. Yayımlanış sırasıyla *"İntihar"*, *"Köşe Kapmaca"*, *"Nişanlı Kız"*, *"Büyük Günah"*, *"Gecekondunun Zaferi"* ve *"Beşten Sonra"* adlarını taşıyan bu hikâyeler, klasik tarzda yazılmış eserlerdir.

Sevim Burak'ın edebiyatımızda asıl duruşunu sergilediği ilk öykü kitabı ise 1965 yılında yayımlanan *Yanık Saraylar*'dır. Bu eser öz ve biçim ilişkisi yönüyle hiçbir akıma bağlanmaması ve öyküleme tekniğine çeşitli zenginlikler katması ile önem arzeder. Ayrıca bu eseri yazarın diğer öykülerinin de özelliklerini yansıtması ve Burak'ın sağlam üslûbunu taşıması adına da dikkate değerdir. Sevim Burak *Yanık Saraylar* ile başladığı olgunluk dönemi öykülerini *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* adlı eserleriyle devam ettirir.

Yazar öyküleriyle dönemindeki diğer eserlerden belirgin olarak ayrılan özü ve biçimi ile yeni bir çığır açmıştır. Levanten bir kültürü öyküye sokan yazar çöken bir imparatorluğun kalıntıları, ruhî yönden çöküş yaşayan insanlar, yabancılaşmanın kişiler üzerindeki etkisi, ölüm, intihar gibi trajik temalar, deniz, gemi, aşk, evlilik gibi konuları da işlemiştir.

Sevim Burak, dünyayı algılayış biçiminin farklılığı sebebiyle öykülerinde işlediği fikirlerle de sanatın başka bir yönden algılanmasını sağlamıştır. Öykülerinde ölüme yakın figürler için intiharın bir kurtuluş olarak gösterilmesi, sevilmemiş, mutlu olmamış tiplerin hayatla olan çatışmaları irdelenirken, kötü sonu hazırlayan sebeplerin belirtilmesi, yazarın kendi kavgalarının eserlerine yansıtılması olarak da değerlendirilebilir.

Öykülerinde "uğraş düzeninin insanları" ile "aksoylu" tiplerin çatışması işlenirken karşımıza çıkan yenik ve karamsar karakterler, modern dünyanın insanları, mutsuz kadınlar, egemen kocalar, azınlıklar ve fon figürler Burak'ın daha çok seçtiği kahramanlarıdır.

Tekil ve tanrısal bakış açısı ile işlenen öyküler, birinci ve üçüncü tekil ağızdan anlatılır. Bilinçli olarak kullanmasa da yazarın öykülerinde karşımıza çıkan anlatım teknikleri genelde geriye dönüş, leitmotiv, anlatma ve gösterme yöntemleridir. Burak'ın anlatımındaki canlılık, okuyucuyu alıştığı biçimlerin dışına çıkaran farklı tavrı bu tekniklerle zenginleştirilmiştir.

Sevim Burak âdeta bir çılgınlığın ifadesi şeklindeki söyleyiş özellikleriyle düşündürücü bir yazardır. O öyküsel biçimi oluşturan bütün kuralları yıkmış gibidir. Sayıklamayı andıran ardı ardına gelmiş cümleler, sık sık kullanılan büyük harfler, satır kaymaları, kırılmalar, öykülerin arasına yerleştirilen resimler, şekiller yazarın kendini daha iyi ifade arayışlarının sonucu sayılabilir. O, çok hızlı düşünmüş ve kelimeleri bu hızına yetiştirebilmek için seri bir şekilde bir araya getirmiş gibidir.

Bu özellikleriyle S. Burak, Türk öykücülüğüne yeni açılımlar kazandırmıştır. Fantastik öyküleri, sayıklamaya varan dil ve üslûbu ile kendinden sonraki yazarlara örnek teşkil etmiştir.

Sevim Burak'ın öyküden sonra en çok üzerinde durduğu tür tiyatrodur. Türk tiyatrosunun konumunu yetersiz bulan, bir diyalog için saatlerce uğraşan yazara göre tiyatro yazmak, öyküye oranla çok daha zordur. Yazarın bütün renkli tipleri bünyesinde barındıran ve âdeta bir Tanzimat sahnesini andıran tiyatroları, sembolik olmaları ve farklı teknikleri ile dikkati çeker.

Sevim Burak'ın tiyatro türündeki ilk eseri *Sahibinin Sesi*'dir. Yazarın 1982 yılında kaleme aldığı eser iki perdeden oluşan bir dram çalışmasıdır. Piyes çeşitli ilâveler yapılarak yazarın *"Ah Ya'Rab Yehova"* adlı öyküsünden oyunlaştırılmıştır.

Sanatçı, 1983 yılında iki tiyatro eseri daha yazmıştır. Bunlar üçer perdeden oluşan *Everest My Lord* ve *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı dramlardır.

Sevim Burak, tiyatro eserlerinde de öykülerinde olduğu gibi kendi hayatını çevreleyen kişi ve konuları tercih etmiştir. Burak için tiyatro eseri, eğlendirmek ya da eğitmek için yazılmaz. Âdeta o, anlatacaklarını öykünün sınırları içerisine sığdıramamış, tiyatronun görselliği ile içini daha rahat dökebilmeyi istemiştir. Bu bağlamda *Sahibinin Sesi*'ndeki Bilâl Bey'in dış dünya ile çatışması, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'daki Melek'in kocası ile olan kavgası, yazarın Kuzguncuk'tan komşusu olan insanları anlatmak ve göstermek için tiyatrolaştırılır. Her iki eserde de bir çatışma söz konusudur. Bilâl de, Melek de çevresine düşman ve aradıklarını bulamayan iki figürdür. Aslında onların düşmanlıkları birbirinden çok farklıdır. Çünkü Bilâl, bir azınlığı temsil eden Zembul nezdinde bütün Yahudilere düşmanken, Melek, kocası Ziya Bey'e olan nefreti ve kininden dolayı Nıvart'ın şahsında Yahudileri dost olarak görmüştür.

Buradan hareketle genel olarak bakıldığında Sevim Burak'ın öykülerine yansıyan azınlık kültürü, tiyatrolarına da girmiştir. Bu sebeple yazar minör bir edebiyatın temsilcisi olarak nitelendirilebilir.

Yazarın *Everest My Lord*'da işlediği konu ise oldukça dikkat çekicidir. Eserde Batı ile Doğu, Osmanlı ile Avrupa arasında kalmış bir tip çizilir. Sanatçı burada tiyatro tekniklerini aşmış, eserini özellikle dil ve üslûp yönüyle romana yaklaştırmıştır. Bu sebeple de çalışmasına "3 perdelik roman" kaydını koymuştur.

Her üç oyunda da iç ve dış mekânlardan yararlanan yazar, *Everest My Lord*'da dış mekân olarak bir park sahnesini kullanmıştır. Diğer iki eserde olaylar bir oda içerisinde geçer.

Sevim Burak'ın tiyatrolarında kullandığı dil, öykülerine nazaran oldukça yalın ve işlektir. Sembollerle dolu üslûp özelliği burada da kendini gösterir. Figürlerin konuşmaları karakteristik özelliklerine uygundur.

Yazarın oyunlarının üçü de sahnelenmiştir. Fakat içlerinde gerek dil ve üslûp, gerek sahne sayısı, gerekse kullanılan teknikler ve dekorlar yönüyle sahnelenmeye en uygun eseri *Sahibinin Sesi*'dir.

Buraya kadarki değerlendirmelerin ışığında denilebilir ki Sevim Burak, öykü kadar olmasa da tiyatro ile de uğraşmış ve insan ruhunun derinlikleri ile iç çatışmalarını sahneye yansıtabilmiştir. Bu bağlamda da yazar Türk tiyatrosuna yeni bir boyut kazandırmıştır.

Edebiyatın farklı türlerinde eserler veren belirttiğimiz Burak'ın hayatta iken tamamlayamadığı, ölümünden sonra Nilüfer Güngörmüş tarafından hazırlanan bir de romanı bulunmaktadır.

Ford Mach I, Burak'ın "hayatımın romanı" dediği eserdir. Gerçekten de yazar yıllarca bu roman için çalışmış, onu hayatı ile özdeşleştirmiştir. Hatta bu düşünce ile bir araba alıp yarışlara bile katılmıştır.

Romanda, Bağdat Caddesi'nden başlayan ve bütün İstanbul'u kuşatan bir Batı hayranlığı ile ortaya çıkan yabancılaşma anlatılmaktadır. Geçmişinden kurtulamayan yaşlı bir kadın; Medrano Sirki'nde insanları güldürürken, ruh dünyasında trajik bir hüzün yaşayarak bu yabancılaşmanın ortasında kalan Palyaço Ruşen ve Batı'dan getirilmesine rağmen geldiği yere düşman kesilen bir yarış arabası Ford Mach I, romanın merkezdeki figürleridir. Bu üç tip, yazarı temsil etmesi ve onun dış dünyaya karşı savaşımını simgelemesi adına romana yerleştirilmiş gibidirler. Âdeta hayatını toplamak üzere yazdığı bu eser onun muzip ama hüzünlü (Palyaço Ruşen), mücadeleci (Ford Mach I) ve kültürüne bağlı (İhtiyar Kadın) taraflarını simgelemiştir. Bu yönüyle de eser, yazarın hayatında önemli bir yer edinmektedir, denilebilir.

İki günlük bir zaman diliminde Cumhuriyet'in 50 yılının anlatıldığı olayların asıl mekânı Bağdat Caddesi'dir. Özellikle geriye dönüş tekniğinin göze çarptığı romanda olaylar birinci ve üçüncü şahıs ağızdan verilmiş, olaylara tekil ve tanrısal bakış açısı hâkim kılınmıştır.

Sevim Burak'ın öykülerinde doruk noktasına ulaşan coşkun dili, burada biraz daha durulmuş ve olgunlaşmıştır. Yine bazı cümleler çığlığı andırırcasına keskin ve tekrarlıdır. Fakat, belki de romanın uzun zamanda hazırlanması sebebiyle, cümleler çok hızlı bir akış takip etmek yerine, ağır ve çarpıcı bir seyir izler.

Yazarın dilindeki duruluk, işleklik ve üslûbundaki sembolik hava da romanın kurgusuna zenginlik katar.

Denebilir ki Sevim Burak, bu eseri ile Türk romancılığında göz ardı edilmemesi gereken biridir.

Burak'ın 1980'li yıllarda daha çok Amerika'da olan oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplar, oğlu tarafından yazarın ölümünden 7 yıl sonra *Mach 1'dan Mektuplar* adıyla yayımlanmıştır.

Sanatçının çoğunluğu oğluna olmak üzere yazdığı bu 37 mektup, S. Burak'ın hayatına ışık tutması, 1980'lerin sosyal, siyasî, iktisadî ve edebî durumunu anlatması ve yazarın eserlerini aydınlatması adına önemlidir.

Burak'ın bu mektupları, bir annenin, annelik duyguları ile oğluna yazabileceklerinden çok, bir yazarın aklına estikçe, içini dökmek için kaleme aldığı satırlardan ibarettir. Hitap cümlesi değiştirilse başka birine de gönderilebilecek nitelikte olan bu mektupların bir gün yayımlanacağı âdeta yazar tarafından hissedilmiştir.

Sevim Burak'ın her zamanki içten ve yalın anlatımı ile kaleme alınan bu mektuplarda onu yine oldukça açık sözlü buluruz. Mizaç olarak da sözünü hiç bir zaman esirgemeyen yazarın mektuplardaki bu tutumu, çeşitli yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Fakat sonuçta bu mektuplar yazarı anlamak isteyen okurlara ışık tutacak niteliktedir. Bu sebeple mektuplara, yapılan eleştiriler açısından değil, bir yazarın iç dünyasını ve hayat felsefesini yansıtan edebî ürünler olarak bakmakta yarar vardır.

Buraya kadar anlatılanlara dayanılarak denilebilir ki S. Burak, daha çok kurduğu öykü dünyası ile ön planda kalabilecek bir yazardır. O, zaman zaman dış dünyadan kopuk, içine kapanık, yüksek bir aydın zannedilse de kalabalıklar içerisine girmiş, çeşit çeşit insanları tanımış ve bunları eserlerine yansıtmıştır.

Kısacası çeşitli türlerde eserler veren Sevim Burak, edebiyata yeni açılımlar getirmesi, kendine özgü bir dil ve üslûp oluşturmasıyla ihmal edilmemesi gereken bir sanatkârdır.

KAYNAKÇA

SEVİM BURAK'IN ESERLERİ

Kitaplarına Girmeyen Hikâye/Öyküleri

"Hırsız", *Ulus*, No: 10339, 12.04.1950.
"İntihar", *Ulus*, No: 10380, 23.05.1950.
"Köşe Kapmaca", *Ulus*, No: 1440, 22.07.1950.
"Nişanlı Kız", *Milliyet*, S.94, 04.08.1950.
"Büyük Günah", *Yeni İstanbul*, S.267, 24.08.1950.
"Gecekondunun Zaferi", *Ulus*, No: 10352, 11.11.1950.
"Beşten Sonra", *Yenilik*, S.4, 15 Mart 1953, s.7.
"Dünyanın En Meşhur Kulesi", *Yeni Ufuklar*, S.167, Nisan 1966, s.45-46.

Dergide Çıkan Yazısı

"Yanık Saraylar-Demir Özlü'ye Cevap, Hikâye ya da İmge ya da Tansık", *Yeni Dergi*, S.19, Nisan 1966, s.300-305.

Öykü Kitapları

Yanık Saraylar, 1. bs., Türkiye Basımevi, İst., 1965; 2. bs., Adam Yay., İst., 1983; 3. bs., Nisan Yay., 1993; 4. bs., YKY, 2004.[540]
Afrika Dansı, Adam Yay., İst., 1982.
Palyaço Ruşen, Nisan Yay., İst., 1993.[541]

Tiyatroları

Sahibinin Sesi, 1. bs., Adam Yay., İst., 1982; 2. bs., Nisan Yay., 1995; 3. bs., YKY, 2004.
Everest My Lord, Adam Yay., İst., 1984.
İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, 1. bs., Adam Yay., İst., 1984; 2. bs., Nisan Yay., İst., 1995.
Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, YKY, İst., 2006.

Anı-Mektup

Mach 1'dan Mektuplar, 1. bs., Logos Yay., İst., 1990; 2.bs., Om Yay., İst., 2004.

---

540 Sevim Burak'ın bu kitabına aldığı bir tane öyküsü daha önce dergide yayımlanmıştır:
"Sedef Kakmalı Ev", *Türk Dili*, S.120, Ekim 1961, s.857-863.

541 Yazarın bu kitabına aldığı iki tane öyküsü daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. Bunlar:
1. *"Mut"*, *Türk Dili*, S.377, Mayıs 1983, s.299-302.
2. *"Yalnızlık"*, *Hürriyet Gösteri*, S.107, Ekim 1989, s.8-10.

Romanı

Ford Mach I (hzl. Nilüfer Güngörmüş), YKY, İst., 2003.

HAKKINDA YAZILANLAR

AKAGÜNDÜZ, Ülkü Özel; *"Sevim Burak'ı Hatırlama Zamanı"*, *Zaman*, 27.05.2004.

AKATLI, Füsun; *"Türk Yazınında Kadın İmgesi"*, *Yaz Başına Neler Gelir (Denemeler)*, Ada Yay., İst., 1980.

__________; *Bir Pencereden*, Adam Yay., İst., 1982.

__________; *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yay., İst., 1998.

__________; *"Eleştirmensiz Olur mu?"*, *Kitap-lık*, S. 49, Eylül-Ekim 2001, s.33.

AKÇAY, Ahmet Sait; *"Selim İleri ile Türk Öyküsünün Modernleşme Serüveni Üzerine"*, *Hece*, S. 95, Kasım 2004, s.87.

ALANGU, Tahir; *"1965'de Roman ve Hikâyemiz"*, *Varlık Yıllığı 1966*, Varlık Yay., İst., 1965, s.72-73.

ALTUĞ, Taylan; *"Sevim Burak'da Anlatım"* *Soyut*, S.9, Ocak 1969, s.26-28.

"Ama Kanatları Yok ki...", *Nokta*, 01.04.1990.

Ana Britannica Ansiklopedisi; *"Burak, Sevim"*, Ana Yay., İst., 1994.

AND, Metin; *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bank. Yay., 1983.

ANDAÇ, Feridun; *"Öykünün Anlamsal Boyutları"*, *Adam Öykü*, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.141-142.

__________; *"Selim İleri ile Dünden Bugüne, Geçmişi Bilmeden Yarına Ulaşılmaz Gibime Geliyor"*, *Adam Öykü*, S.10, Mayıs-Haziran 1997, s.51-61.

__________; *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yay., İst., 2000.

AYHAN, Ece; *Aynalı Denemeler ya da Yalyanak Bir Türkçeyledir*, YKY, İst., 1994.

__________; *"13 Sevim Burak! 13 Sevim Burak! Ya da Bir Yankı"*, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İst., 2001.

BALABANLILAR, Mürşit; *"Sevim Burak'ın Yazarlığı Üstüne Ne Demişlerdi?"*, *Cumhuriyet Kitap*, S.31, 21 Eylül 1990, s.14-16.

BELGE, Murat; *"Yanık Saraylar, Dergiler"*, *Yeni Dergi*, S.13, Ekim 1965, s.322-328.

BEZİRCİ, Asım; *"Bilimden Yana"*, Oluş Yay., İst., 1963.

__________; *"Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular"*, *Soyut*, S.2, 1965, s.3,11.

__________; *"Yanık Saraylar"*, *Yeni Dergi*, S.12, 13 Ekim 1965, s.40-48.

__________; *"Ad Verilmezse"*, *Okudukça*, İzlem Yay., İst., 1967.

__________; *"Eleştirinin Eleştirisine Karşı"*, *Okudukça*, İzlem Yay., İst., 1967.

__________; *"Türk Edebiyatı 1965"*, *Okudukça*, İzlem Yay., İst., 1967.

__________; *İkinci Yeni Olayı*, Tel Yay., İst., 1974.

__________; *Sosyalizme Doğru*, Evrensel Yay., İst., 2000.

__________; *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*, Evrensel Yay., İst., 2003.

BİLGİN, Taner K.; *"Cumhuriyet Döneminde Öykücülüğümüz", Yaba/Öykü*, Eylül-Ekim 1985, s.56-63.

BİRSEL, Salah; *Günlük*, Yeditepe Yay., İst., 1955.

__________; *Kuşları Örtünmek (Günlük 1972-1975)*, Ada Yay., İst., 1976.

__________; *"Paylot", Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, Pusula Yay., İst., 1992.

BORAR, Karaca; *"Annemin Arşivini İlelebet Saklanmak Koşuluyla Verdim", Zaman*, 27.05.2004.

CEYHUN, Demirtaş; *"Biz 1950 Kuşağı Öykücüleri", Adam Öykü*, S.53, Temmuz-Ağustos 2004, s.9-57.

CÖNTÜRK, Hüseyin-Asım Bezirci; *Günlerin Götürdüğü Getirdiği*, Ataç Kitabevi, İst., 1962.

ÇELİK, Naci; *"Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma", Yeni Dergi*, S.57, Haziran 1969, s.570-594.

ÇINAR, Sayım; *"Sıradışı Bir Yazar", Sabah*, 22.03.2004.

DEMİRALP, Oğuz; *"Konak Artıkları", Okuma Defteri*, YKY, İst., 1995.

DİLLİGİL, Lale; *"Sevim Burak", Picus*, S. 6, Aralık 2003, s.19.

DURU, Orhan; *"Kuşağımıza Sarılınca", Öykücünün Kitabı* (hzl. Feridun Andaç), Varlık Bilgi Yay., İst., 1999.

DÜNDAR, Leyla Burcu; *"Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi", Adam Öykü*, S. 37, Ocak-Şubat 2001, s.61-73.

EDGÜ, Ferit; *"Çok Kısa Öyküler... Öykücükler", Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.38-39.

__________; *"Varlığın ve Hiçliğin Yazarı", Radikal Kitap*, S.266, Nisan 2006, s.26-27.

ENGİNÜN, İnci; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergah Yay., İst., 2001.

__________; *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İst., 2002.

ERAY, Nazlı; *"Mizah, Hüzün, Gerçek ve Düşsellik Birbirine Karışıp Bir Bütün Oluşturur", Öykücünün Kitabı* (hzl. Feridun Andaç), Varlık Bilgi Yay., İst., 1999.

ERKMEN, Bülent; *"Memet Fuat'ın Bir Yazısı Nedeniyle, Kitap Tasarımı ve Sevim Burak Kitapları Üzerine Bazı Notlar", Cumhuriyet*, 05.03.1994.

Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Cumhuriyet Kitap, S.836, 23 Şubat 2006, s.37.

FUAT, Memet; *Türk Edebiyatı (1966)*, De Yay., İst., 1966.

__________; *"Sevim Burak Yazı Denemeleri", Milliyet Sanat*, S.88, 15 Ocak 1984, s.23.

__________; *"Yazara Karşı Tasarımcı", Cumhuriyet*, 23.02.1994.

__________; *"Yazının Yorumu", Cumhuriyet*, 09.03.1994.

__________; *"Düzyazıdaki Şiir", Çağdaşımız Makyavel*, Adam Yay., İst., 1995.

__________; *"Sevim Burak Yazı Düzenlemeleri"*, *İki Yönlü Yozlaşma*, YKY, İst., 1995.

__________; *"Memet Fuat'la"*, *Duyumsanmayan Karanlık*, YKY, İst., 1998.

__________; *"Yazar ile Tasarımcı"*, *Duyumsanmayan Karanlık*, YKY, İst., 1998.

GÜÇBİLMEZ, Beliz; *"Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili"*, *Tiyatro Araştırma Dergisi*, S.16, 2003, s.4-17.

GÜMÜŞ, Semih;*"Bir Türk Edebiyatı Var mı?"*, *Adam Sanat*, S.215, Aralık 2003, s.20-27.

__________; *Öykünün Bahçesi*, 2. bs., Adam Yay., İst., 2003.

GÜN, Zeynep; *"Sevim Burak 1931-1975 Yılları Arasında Bu Evde Yaşamıştır"*, *Zaman*, 19.04.2004.

GÜNGÖRMÜŞ, Nilüfer; *"A'dan Z'ye Sevim Burak"*, *Kitap-lık [Armağan]*, S. 63, Temmuz-Ağustos 2003, s.3-57.

__________; *"Aşkın Sırrı Çözüldü"*, *Akşam*, 25.11.2003.

__________; *"Sevim Burak, Birey ve Karanlığı"*, *Adam Öykü*, S. 55, Kasım-Aralık 2004, s.6-14.

__________; *"Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi"*, YKY Feminizm Üzerine Konuşmalar Dizisi, Kadınlar, Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli, 25.03.2005.

GÜRSEL, Nedim; *"Hikâye"*, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 13, Kült. ve Tur. Bak. Yay., İst., 1983.

HECE ÖYKÜ; *"Burak, Sevim"*, *Hece Öykü*, S.5, Ekim-Kasım, 2004, s.168-169.

HIZLAN, Doğan; *"Yanık Saraylar-Sait Faik Türk Edebiyatı 1965"*, *Yeni Dergi*, S. 9, Haziran 1965, s.57-58.

__________; *"78'lik Plak Dönüyor"*, *Cumhuriyet*, 11.03.1982.

__________; *"Sevim Burak: Benim Sanat Görüşüm Varoluşçuluğa Aykırıdır"*, *Cumhuriyet*, 13.05.1982.

__________; *Günlerde Kalan*, Gür Yay., İst., 1983.

IŞIK, İhsan; *Yazarlar Sözlüğü*, Risale Yay., İst., 1998.

__________; *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, Elvan Yay., Ank., 2002.

İLERİ, Selim; *"Yanık Saraylar Üzerine"*, *Yeni Dergi*, S.119, Ağustos 1974, s.16-29.

__________; *"Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri"*, *Türk Dili*, S.286, Temmuz 1975, s.2-29.

__________; *"Yanık Saraylar Üzerine"*, *Düşünce ve Duyarlık*, Adam Yay., İst., 1982.

__________; *"Edebiyatımızda Bir Primadonna"*, *Gösteri*, S.40, Mart 1984, s.18-23.

__________; *Hatırlıyorum*, 2. bs., Altın Kitaplar, İst., 1985.

__________; *Seni Çok Özledim*, Özgür Yay., İst., 1986.

__________; *"Yanık Saraylar Primadonnası", Kar Yağıyor Hayatıma,* Doğan Kitap Yay., İst., 2005.

İLKSAVAŞ, Yaşar; *"Yanık Saraylar Serüveniyle On Üç Yıl Yaşadım", Gösteri,* S.18, Mayıs 1982, s.8-11.

İMGE-ÖYKÜLER; *"1980'den Günümüze Türkçe Yazılmış Beğenilen 10 Öykü", İmge-Öyküler,* S. 1, Şubat-Mart 2005, s.132.

İSLAM, Ayşenur; *Hikâyemiz, İnsanımız, Kültürümüz, Modern Türk Hikâyesinden Seçmeler II,* Akçağ Yay., Ank., 1996.

İYİNAM, Şebnem; *"Türk Sanatı Gri, Ağır, Dramatik, Travmatik...", Radikal,* 13.04.2002.

İZMİRLİ, Mübeccel; *"Sevim Burak", Yeni Ufuklar,* S.167, Nisan 1966, s.57-62.

KALE, Senem; *"Akıl Kaçıyor Çünkü Bir Yere Gidiyor", Milliyet Sanat,* S.564, Mart 2006, s.80-85.

__________; *"Beni Kâğıda İğneleyemezsiniz", Cumhuriyet Kitap,* S.838, Mart 2006, s.18.

KAPLAN, Yaşar; *"Rasim Özdenören'le Bir Konuşma", Mavera,* S.46, Eylül 1980, s.61-78.

__________; *"Öykünün Çeşitli Çehreleri", Mavera,* S.47, Eylül 1980, s.28-42.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal; *"Burak, Sevim", Ansiklopedik Edeb. Sözlüğü,* İnkılâp ve Aka Yay., 3. bs., İst., 1982.

KUTLU, Mustafa; *"Burak, Sevim",* Türk Dili ve Ed. Ans., C. 1, Dergah Yay., İst., 1977.

LEKESİZ, Ömer; *"Sevim Burak", Yeni Türk Edebiyatında Öykü,* C. 3, 1. bs., Kaknüs, Yay., İst., 1999.

__________; *"Öykü İzleri",* Hece Yay., Ank., 2000.

__________; *"Öykücülüğümüzde Dönemler", Hece,* S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.18-26.

__________; *Öykümüzün Hikâyesi,* Hece Yay., Ank., 2000.

__________; *"Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler", Hece,* S. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s.129-130.

__________; *Öyküce Konuşmalar,* 1. bs., Meneviş Kitapları, İst., 2003.

__________; *Kuramdan Yoruma/Öykü Yazıları,* Selis Kitaplar, İst., 2006.

MUNGAN, Murathan; *"Ruh Çağıran Metinler", Somut,* 22.07.1983, s.8.

NECATİGİL, Behçet; *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü,* Varlık Yay., İst., 1971.

__________; *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,* Varlık Yay., İst., 1985.

OKAY, Orhan; *"Cumhuriyet Dönemi Hikâye ve Romanı",* Atatürk Ünv. Yay., Erzurum, 1992.

OKTAY, Nilüfer; *"Annelik Gibi Bir Tasası Yoktu, O Sevim Buraklık Yapıyordu", Milliyet,* 07.04.2004.

__________; *"Bu Mektuplar Sevim Burak'a Kötülük Ediyor", Milliyet,* 18.04.2004.

ORAL, Zeynep; " 'Yanık Saraylar' İsimli Kitabı ile İlgi Toplayan Sevim Burak 3 Yıl Sonra İlk Piyesini Tamamlayabildi...", Yeni Gazete, S.996, 21.09.1967.

___________; "Afrika Büyüleri", Milliyet, 12.03.1978.

ÖĞÜT, Hande; "Anadilden 'Anne'nin Diline", Radikal Kitap, S.263, Mart 2006, s.6-7.

ÖKTEM, Altay; "Yerin Altı da Bir Üstü de", Penguen, S.151, Mart 2006, s.6.

ÖNERTOY, Olcay; Türk Roman ve Öyküsü, Türkiye İş Bank. Yay., Ank., 1984.

ÖZDEM, Filiz; "Hakikat Bir Hayaldir Efendim, Sevim Burak Konuşuyor", Kitap-lık, S. 67, Aralık 2003, s.116-117.

ÖZKAN, Fadime; "Edebiyatçı-Yazar Ömer Lekesiz'le Söyleşi", Yeni Şafak, 21.07.2004.

ÖZKIRIMLI, Atilla; "Burak, Sevim", Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, C.I, Cem Yay., İst., 1982.

Radikal; "Everest My Lord", Radikal Kitap, 3 Şubat 2006.

SANCAK, Jale; "O Güzel Zorluk, O Yeğin Yolculuk", Öykücünün Kitabı (hzl. Feridun Andaç), Varlık Bilgi Yay., İst., 1999.

"Sevim Burak Dosyası", Kitap-lık, S. 38, Kasım 1999, s.1-8.

"Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor", Kitap-lık, S. 71, Nisan 2004, s.98-105.

"Sevim Burak'ı Bir de Kendi Kaleminden Tanıyalım", Cumhuriyet, 04.01.1984.

SEYDA, Mehmet; "Hikâyede Kadın Yazarlar", Varlık, S.1, Mayıs 1963, s.9.

___________; "Yanık Saraylar", Yeditepe, S.109, Mayıs 1965, s.6.

SEYHUN, Necla; "Villa İgea'daki Defile", Yeni İstanbul, 17.06.1955.

SEZER, Sennur; "Sensin, Sevimsin, Karanlıktasın", Varlık, S. 1035, Aralık 1993, s.1-3.

SU, Hüseyin; "Öykümüzün Hikâyesi", Hece, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.6-17.

___________; "Öykünün Soluğu Genişliyor", Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı 2005, Türkiye Yazarlar Birliği Yay., Ank., 2005, s.143-150.

SU, Hüseyin-Ömer Lekesiz; "Öykücüler ve Öykü Kitapları Sözlüğü-5", Hece-Öykü, S. 5, Ekim-Kasım 2004.

SÜLÜKLÜPAŞALAR, A.; "Yanık Saraylar", Türk Dili, S. 205, Ekim 1968, s.70-71.

ŞAKAR, Cemal; "Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor?", Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.229-231.

TANER, Refika-Asım Bezirci; Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler, Gözlem Yay., İst., 1981.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. I, YKY, İst., 2001.

TEKİN, Aslan; Edebiyatımızda İsimler ve Terimler, Ötüken Yay., İst., 1995.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ans., C.2, Anadolu Yay., İst., 1983.

TÜRKER, A. Ömer; "Sayılarla Kadın Romanları", Milliyet Sanat, S.564, Mart 2006, s.87-89.

TÜRKER, Yıldırım; "İşte O Elli Yaşında Ölen Kadınlardan Biri...", Kitap-lık, S. 38, Güz 1999, s.1-8.

Türkiye Ans.(1923-1973), C.1, Kaynak Yay., İst., 1974.

ULUÇ, Ömer; *"Onu Büyük Bir Sanatçı Sayıyorum"*, *Gösteri*, S.42, Mayıs 1984, s.32.

Vatan Gazetesi; *"Orhan Borar"*, *Vatan Radyo İlâvesi*, S.17, Nisan-Mayıs 1954.

YALÇIN, Murat; *"Türkiye'de Deneysel Edebiyat Antolojisi"*, *Kitap-lık*, S.60, Nisan 2003, s.40-45.

"Yazarken Bizi "Ne" Gözetliyor: Hukuk mu, Etik mi, İnanç mı, Öteki mi, Ben mi?", *Kitap-lık*, S.43, Eylül-Ekim 2000, s.20-39.

Yeni Ortam; *"BBC Sevim Burak'la Yanık Saraylar Adlı Kitabı Üstüne Bir Konuşma Yaptı"*, *Yeni Ortam*, 1 Ekim 1974.

Yeni Ufuklar; *"Sevim Burak Fotobiyografisi"*, *Yeni Ufuklar*, S.167, Nisan 1966, s.115-125.

YKY; *Bir Usta Bir Dünya; Sevim Burak*, YKY, İst., 2004.

ZAİM, Feyza; *"Dönüştürülemeyen Gerçek"*, *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, Mayıs 1983, s.22-25.

ZEKA, Necmi; *"Göz Ucu Kar Suyu ya da Kısaca Guks"*, *Kitap-lık*, S. 57, Ocak 2003, s.35.

FAYDALANILAN DİĞER KAYNAKLAR

AKI, Niyazi; *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İletişim Yay., İst., 2001.

ALANGU, Tahir; *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, 3 C., Kült. ve Tur. Bak. Yay., İst., 1968.

ANDAÇ, Feridun; *"Öykü Derken"*, *Adam Öykü*, S.2, Ocak-Şubat 1996, s.107-110.

__________; *"Öykünün Anlamsal Boyutları"*, *Adam Öykü*, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.141-142.

__________; *"Yaşamın Sırlanan Gerçeğini Sorgulayan Öyküler"*, *Öykücünün Kitabı*, Varlık Bilgi Yay., İst., 1999.

__________; *"1960'tan 2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış"*, *Dil Dergisi*, S. 90, Nisan 2000, s.10-11.

ANDREW, J. Dudley; *Sinema Kuramları, "The Major Film Theories"*, İzdüşüm Yay., İst., 2000.

ARIETI, Silvano; *Bir Şizofreni Anlamak*, Doruk Yay., İst., 2003.

ARIKAN, M. Kemal; *Şizofreni Anlamak*, İmge Kitabevi, Ank., 2001.

ARGOS; *"Sevim Burak Fotobiyografisi"*, *Argos*, S.14, Ekim 1989, s.115-125.

ATAY, Falih Rıfkı; *"Atatürk ve Dil"*, *Türk Dili*, S.1, 1951, s.124-126.

AYTAÇ, Gürsel; *Genel Edebiyat Bilimi*, 1. bs., Papirüs Yay., İst., 1999.

AYVAZOĞLU, Beşir; *Peyami; Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, Ötüken Yay., İst., 1998.

BAKHTIN, Mikhail; *Karnavaldan Romana* (Çev.; Cem Soydemir), Ayrıntı Yay., İst., 2001.

BARNA, Yon; *Eisenstein, Yaşam Öyküsü ve Yapıtları*, İzdüşüm Yay., İst., 2000.
BARUH, Loans Tanatar; *"21. Yüzyıla Girerken İstanbul Tekstil Tüccarının Profili"*, *Görüş*, Türkiye Yahudileri Özel Sayısı, Eylül 2003, s.64-72.
BATAILLE, Georges; *Edebiyat ve Kötülük* (Çev.; Ayşegül Sönmezay), Ayrıntı Yay., İst., 1997.
BATES, H.; *Kısa Öykü* (Çev.; G. Ezber), BKS Yay., İst., 2001.
BATUR, Enis; *"Sahibinin Sesi Fonograf İçin İğne"*, *Yazı*, S.4-5, 1979, s.207-214.
BAYDAR, Oya-Derya Özkan; *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan/Cumhuriyet Modaları*, Tarih Vakfı Yay., İst., 1999.
BECKETT, Samuel; *Godot'yu Beklerken*, Kabalcı Yay., İst., 2000.
BENJAMIN, Walter; *Son Bakışta Aşk*, Metis Yay., İst., 1995.
BENK, Adnan-Tahsin Yücel-Nuran Kutlu; *"Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne..."*, *Çağdaş Eleştiri*, S.4, Haziran 1982, s.12.
BİLMEN, Ö. Nasuhi; *Büyük İslam İlmihali*, Akçağ Yay., Ank., 1999.
BOLAT, Salih; *Öykü Yazma Teknikleri*, Papirüs Yay., İst., 2004.
BOYNUKARA, Hasan; *"Hikâye ve Hikâye Kavramları"*, *Hece*, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.131-137.
BRETON, Andre; *Birinci Sürrealist Manifesto*, Altıkırkbeş Yay., İst., 2003.
CAN, Şefik; *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılâp Yay., İst., 2000.
CORTAZAR, Julio; *"Öykü ile Yakın Çevresi Üstüne"*, *Adam Öykü*, S.5, Temmuz-Ağustos 1996, s.38-45.
COŞTURUCU, Mustafa; *Sosyal Şizofreni ve Yaratıcı Düşünce*, Pelikan Yay., Ank., 2005.
ÇAKIR, Hasan; *Öykü Sanatı*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2000.
ÇETİN, Nurullah; *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ank., 2003.
ÇOLPAN, Yılmaz; *Ataç'ın Kelimeleri*, TDK Yay., Ank., 1963.
DAVIŞA, A.; *Arap Milliyetçiliği*, Literatür Yay., İst., 2004.
DELEUZE, Gilles-Claire Parnet; *Diyaloglar* (Çev.; Ali Akay), Bağlam Yay., İst., 1990.
DELEUZE, Gilles-Felix Guattari; *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Çev.; Özgür Uçkan-Işık Ergüden), YKY, İst., 2000.
DEMİRAY, Kemal; *Temel Türkçe Sözlük*, İnkılâp Kitabevi, İst., 1988.
DERRIDA, Jacques; *Marx'ın Hayaletleri* (Çev.; Alp Tümertekin), Ayrıntı Yay., İst., 2001.
DEVELLİOĞLU, Ferit; *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 15. bs., Aydın Kitabevi, Ank., 1998.
DOSTOYEVSKI; *Öteki* (Çev.; Nihal Yalaza Taluy), Varlık Yay., İst., 1994.
DURU, Orhan; *"Öykünün Biçimleri"*, *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.36-37.
ECEVİT, Yıldız; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, Kült. ve Tur. Bak. Yay., İst., 2001.

EDGÜ, Ferit; *"Çok Kısa Öyküler... Öykücükler"*, *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.38-39.

EISENSTEIN, Sergey M.; *Film Biçimi* (Çev.; Nijat Özön), Payel Yay., İst., 2000.

ELIADE, Mircea; *Şamanizm*, İmge Kitabevi Yay., İst., 1999.

EMİR, Sabahat; *"Hikâye Üzerine"*, *Varlık*, S. 815, Ağustos 1975, s.410-414.

ERDEM, Reha; *A Ay*, Nisan Yay., İst., 1990.

ERDEN, Aysu; *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, 1. bs., Gündoğan Yay., Ank., 1998.

ERKAN, Mukadder; *Samuel Beckett-İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005.

ERTUĞRUL, Muhsin; *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yay., İst., 1989.

FARSİ, Moşe; *Tora ve Aftara, I. Kitap Bereşit*, Gözlem Yay., İst., 2002.

___________; *Tora ve Aftara, II. Kitap Şemot*, Gözlem Yay., İst., 2002.

FAULKNER, William; *Döşeğimde Ölürken* (Çev.; Murat Belge), İletişim Yay., İst., 1993.

FORSTER, E. M.; *Roman San'atı* (Çev.; Ünal Aytür), 1. bs., Adam Yay., İst., 1982.

FREELY, John; *Kayıp Mesih*, Remzi Kitabevi, İst., 2004.

FUAT, Memet; *"Tansık"*, *Cumhuriyet*, 05.02.1994.

GALANTE, Avram; *Sabetay Sevi ve Sabetaycıların Gelenekleri*, Zvi-Geyik Yay., İst., 2000.

GIRARD, Rene; *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (Çev.; Arzu Etensel İldem), Metis Yay., İst., 2001.

GÖKDEMİR, Orhan; *"Osmanlı'nın Son Döneminde Türkçülük ve Siyonizm"*, *Fabrika*, S.58, Nisan 2004, s.3-18.

GÖZLER, Özgür; *"Kot Diye Başlayıp Küt Diye Dünya Pazarına Girdik..."*, *Milliyet*, 29.08.2003.

GÜLER, Mehmet; *"Hikâye mi, Öykü mü?"*, *Adam Öykü*, S.44, Ocak-Şubat 2003, s.66-72.

___________; *"Öyküyü Sınıflandırmak"*, *Adam Öykü*, S.45, Mart-Nisan 2003, s.83-92.

___________; *"Öykü ve İmge"*, *Adam Öykü*, S.57, Mart-Nisan 2005, s.64-68.

GÜMÜŞ, Semih; *"Kısa Öykü Okumak"*, *Öykücünün Kitabı* (hzl. Feridun Andaç), Varlık Bilgi Yay., İst., 1999.

___________; *"Öykünün Dünyası ve Eleştirisi"*, *Adam Öykü, Edgar Allen Poe Özel Sayısı*, S.23, Temmuz-Ağustos 1999, s.100-110.

GÜNDÜZ, Sevim; *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, Toroslu Kitaplığı, İst., 2003.

GÜRBİLEK, Nurdan; *Ev Ödevi*, Metis Yay., İst., 1999.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; *Bordamıza Vuran Deniz-Yedinci Gün*, Remzi Kitabevi, İst., 2000.

HARMANCI, Mehmet; *"Hikâyenin Dünyasında Türk Öyküsünün Enlem ve Boylamı Üzerine Bir İnceleme", Konya'da Düşünce ve Sanat,* TYB Konya Şubesi Yay., Konya, 2003, s.289-313.

__________; *"Kargaşadan Kavramsala 'Kısa Öykü' ", Konya Öykü Günleri 1, (TYB Konya Şubesi Öykü Sempozyumu Bildirileri Kitabı),* TYB Konya Şubesi Yay., Konya, 2004, s.31-34.

HESSE, Herman; *Bozkırkurdu* (Çev.; Kamuran Şipal), 6. bs., Alfa Yay., İst., 1997.

HILDICK, Wallace; *"Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı", Adam Öykü,* S.38, Ocak-Şubat 2002, s.35-40.

__________; *"Günlük Yöntemi", Adam Öykü,* S.46, Mayıs-Haziran 2003, s.117-119.

HIZIR, Nusret; *Bilimin Işığında Felsefe,* Adam Yay., İst., 1985.

HOURANI, A.; *Arap Halkları Tarihi,* İletişim Yay., İst., 1991.

IŞIN, Ekrem; *"Şölen ve Büyü/Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası", Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası,* YKY, İst., 2004.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin; *"İslam'daki Çoğulculuk Dünyaya Örnek Olmalı", Zaman,* 23.11.2005.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal; *Hoş Sada (Son Asır Türk Musikişinasları),* Türkiye İş Bank. Yay., İst., 1958.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş.; *Bozkır Rüzgârı,* Ada Yay., İst., 1985.

JANOUCH, Gustav; *Kafka ile Konuşmalar,* İz Yay., İst., 2001.

JULIET, Charles; *Samuel Beckett ile Görüşmeler* (Çev.; Sema Rifat), Om Yay., İst., 2000.

KABAKLI, Ahmet; *Türk Edebiyatı (Hikâye ve Roman),* Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İst., 1994.

KAFKA, Franz; *Mavi Oktav Defterleri* (Çev.; Osman Çakmakçı), Bordo-Siyah Yay., İst., 2003.

KALAFAT, Çağla; *"İki Kore Bir Öykü", Turkishtime,* S.14, Mart-Nisan 2003, s.7-10.

KANSU, Aykut; *"Türkiye Yahudilerinin Eğitiminde Modernleşme ya da "Alliance" Okullarının Türkiye'deki İşlevi", Toplumsal Tarih,* S.49, Ocak 1998, s.61.

KAPLAN, Mehmet; *Hikâye Tahlilleri,* Dergah Yay., İst., 1997.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri; *Sodom ve Gomore,* İletişim Yay., İst., 1997.

KOLCU, Ali İhsan; *Öykü Sanatı,* Salkımsöğüt Yay., Erzurum, 2005.

KURDAKUL, Şükran; *Çağdaş Türk Edebiyatı,* C. 2, Kült. ve Tur. Bak. Yay., İst., 1986.

KUTLU, Mustafa; *"Timur, Saadet",* Türk Dili ve Ed. Ans., C.8, Dergah Yay., İst., 1998.

LAING, R. D.; *Bölünmüş Benlik,* Kabalcı Yay., İst., 1993.

LEKESİZ, Ömer; *"Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencil Öykü I"*, *Hece*, S. 37, Ocak 2000, s.8-9.

__________; *"Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencil Öykü II"*, *Hece*, S. 38, Şubat 2000, s.4-5.

__________; *"Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencil Öykü III"*, *Hece*, S. 39, Mart 2000, s.7-8.

__________; *"Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencil Öykü IV"*, *Hece*, S. 40, Nisan 2000, s.10-11.

LEWIS, Geoffrey; *Trajik Başarı, Türk Dil Reformu* (Çev.; M. Fatih Uslu), Gelenek Yay., İst., 1999.

LİVANELİ, Zülfü; *"Ümmü Gülsüm ve Yaser Arafat"*, *Vatan*, 12.11.2004.

MERT, Necati; *"Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze"*, *Hece*, S. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s.113.

METE, Levent; *Şizofreni*, İletişim Yay., İst., 1998.

"Metin-Mekan-Ses", *Milliyet*, 22.05.1997.

MUHIDINE, Timour; *"Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı"* (Çev.; Halil Gökhan), *Adam Öykü*, S.15, Mart-Nisan 1998, s.82-90.

MUTLUAY, Rauf; *"100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı (1908-1972)"*, Gerçek Yay., İst., 1973.

NACİ, Fethi; *Yüz Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Kült. ve Tur. Bak. Yay., İst., 1981.

"Ne Nerede?", *Hürriyet*, 08.02.1998.

O'FLAHERTY, Wendy Doniger; *Hindu Mitolojisi* (Çev.; Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, İst., 1996.

OFLAZOĞLU, Turan; *Mutlak Avcıları*, TDK Yay., Ank., 2001.

OKAY, Orhan; *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İst., 2005.

ÖZDENÖREN, Rasim; *"Öykü Yazmak"*, *Hece*, S.46/47, Ekim/Kasım 2000, s.152-153.

ÖZENDES, Engin; *"İstanbul'un Fotoğrafçıları"*, *Etkinlikler-Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005*, Osmanlı Bank., Arşiv ve Araş. Mer., İst., 2005.

ÖZGÜ, Melâhat; *Atatürk'ün Dilimiz Üzerine Eğilişi*, TDK, Ank., 1963.

ÖZGÜL, M. Kayahan; *"Hikâyenin Romanı"*, *Hece*, S.46/47, Ekim/Kasım 2000, s.33-41.

ÖZKIRIMLI, Atilla; *"Hikâye Deyince"*, *Varlık*, S. 891, Aralık 1981.

ÖZTOKAT, Nedret Tanyolaç; *"Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü"*, *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.41-45.

PARMAN, Talat; *"İnsanın Eşi Olarak Demon"*, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, YKY, İst., 2004.

PAŞA, Sevim Gündüz; *"Öykü Yazmak"*, *Adam Öykü*, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.107-112.

RANDALL, L. William; *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler* (Çev.; Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yay., İst., 1999.

RUSCUKLU, Bülent; *Kore Savaşı/Unutulan Savaş ve Gazi Faruk Pekerol'un Anıları*, Alfa Yay., İst., 2005.
SAİM, Hikmet; *"İstanbul İçinde Yeni Bir Şehir, Medrano Sirki..."*, *Yeni İstanbul*, S.930, 21.06.1952.
SALMAN, Yurdanur-Deniz Hakyemez; *"Öykülemenin Öyküsü"*, *Adam Öykü*, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.5-15.
"Sinemayla Yaşadık", *Hürriyet*, 29.10.1998.
SOYGÜR, Haldun; *Şizofreni: Sesler Yüzler Öyküler*, Okyanus Yay., İst., 2005.
ŞAHİN, Çağatay; *"Laleler Diyarı"*, *Akşam*, 15.05.2005.
ŞAKAR, Cemal; *"Adnan Benk: 'Her Yazar Hakettiği Eleştirmeni Bulur' "*, *Hece*, S.77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz 2003, s.660-669.
ŞEMSEDDİN Sâmi; *Kâmus-ı Fransevî (Dictionnaire Français Turc)*, Mihran Matbaası, İst., 1898.
__________; *Kâmus-ı Türkî*, Dersaadet Matbaası, İst., 1939.
ŞENER, Sevda; *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yay., İst., 1993.
__________; *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi, İst., 2002.
__________; *Dram Sanatı*, Mitosboyut Yay., İst., 2003.
__________; *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Yay., İst., 2003.
ŞİPAL, Kâmuran; *"Franz Kafka"*, Soyut, S.48, Temmuz 1972, s.49-60.
TEKELİOĞLU, Tulûhan; *"Değişen Moda Değişen Türkiye"*, *Hürriyet*, 10.07.1999.
TEKİN, Mehmet; *Roman Sanatı (Romanın Unsurları 1)*, Ötüken Yay., İst., 2001.
__________; *Peyami Safa ile Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2003.
__________; *"Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Giriş ve Gelişimi"*, *Konya Öykü Günleri 1, (TYB Konya Şubesi Öykü Sempozyumu Bildirileri Kitabı)*, TYB Konya Şubesi Yay., Konya, 2004, s.53-62.
TOSUN, Necip; *"Modern Öykü ve Gerçekçilik"*, *Hece*, S.46/47, Ekim/Kasım 2000, s.157-160.
TUNCAY, Yiğit; *"Amerikan Rüyası ve Bob Dylan"*, *Yeni İnsan*, S. 27, Ekim 1995, s.20-32.
Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yay., Ank., 1988.
UŞAKLIGİL, Halit Ziya; *Hikâye* (hzl. N. G. Arslan), YKY Yay., İst., 1998.
ÜLKÜTAŞIR, M. Sakir; *Atatürk ve Harf Devrimi*, TDK, Ank., 1973.
WATT, Ian- Roland Barthez; *Roman ve Gerçek Etkisi*, (Çev.; Mehmet Sert), Donkişot Yay., İst., 2002.
WELLEK, Réne-Austin Warren; *Edebiyat Teorisi* (Çev.; Ö. Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.
YETKİN, Suut Kemal; *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İst., 1967.
YILMAZ, Adem Eyüp; *Edebiyat ve İntihar*, Selis Kitaplar, İst., 2003.
YÜKSEL, Müfid; *"Sabetaycılık Tartışmaları ve Kimlik Sorunlarımız"*, *Yarın*, 17.02.2006.

ZULLIGER, Hans; *Suçlu Çocuklar ve Çocuk Mahkemeleri* (Çev.; Kamuran Şipal), Cem Yay., İst., 2000.
ZWEIG, Stefan; *Üç Büyük Usta* (Çev.; Ayda Yörükân), 6. bs., Türkiye İş Bank. Yay., İst., 2000.
___________; *Freud ve Öğretisi*, Papirüs Yay., İst., 2003.

İNTERNET KAYNAKLARI

tr.wikipedia.org/wiki/Korkunç-ivan- (11.03.2006).
www.aksam.com.tr (01.03.2006).
www.azizistanbul.com/forum_posts (23.03.2006).
www.dogankitap.com/yazar (25.02.2006).
geocities.com/ank_tun/people5/Yahudi_menuhin.html (20.02.2006).
histocalsense.com/Archice/Osiris2.htm (11.01.2006).
www.izmir.bel.tr/redirect (17.03.2006).
www.kimkimdir.gen.tr (12.01.2006).
www.kultursanat.htmlkultursanat3.com (20.12.2005).
www.metiskitap.com/sxripts/catalog/Book (10.03.2006).
www.obarsiv.com/docs/kamondo-paneli-nora (10.11.2005).
www.saintepulcheriesanalhabermerkezi.com (17.03.2006).
www.sihirlitur.com/nostalji/beyoglu/html (03.03.2006).
www.sozluk.sourtimes.org/show.asp=ajda+pekkan+sakilari (12.02.2006).
www.sp.k12.tr/article.php (17.03.2006).
html/summer2004/tiyatro/oyunlar (20.03.2006).
www.tiyatrom.com/oyun_mut.htm (02.01.2006).
www.tiyatrom.com/oyun_mut.htm (10.03.2006).
www.vitrindekikitaplar.com (30.12.2005).

EKLER





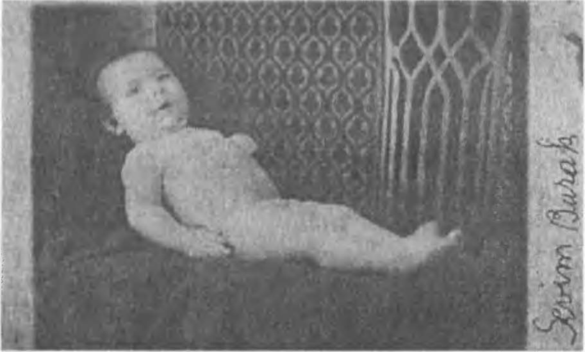
Annesi Aysel Kudret ve ablası Nezahat.



Seyfi Kaptan gemici arkadaşlarıyla.
(sol başta)



Babası Mehmet Seyfullah, annesi Aysel Kudret, ablası Nezahat.



Sevim Burak'ın bebekliği.



Babası Mehmet Seyfullah ile.



İlkokul yıllarında.



Sevim Burak arkadaşlarıyla, 1940.





Sevim Burak'ın gençlik yılları.



İlk gençlik yıllarında Sevim Burak.



Sevim Burak Olgunlaşma Enstitüsü'nün defilesinde.



İlk gençlik yıllarında Sevim Burak.



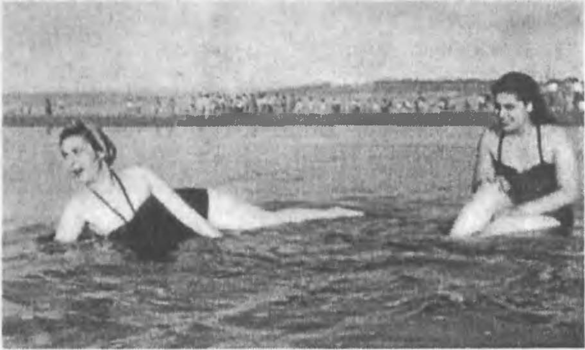
Manken Sevim Burak.



Özel bir defilede.



Mankenlik yaptığı yıllarda bir defilede.



Casablanca'da Lido Plajı'nda.



Sevim Burak Paris'te.



Tiyatrocu Altan Erbulak ile.

21 Nisan 1950
Ankara Palas

Sevim; ruhum,

Son iki mektubun beni biraz teselli etti. Hislerinin fikirlerine ve hitapların "sen"den "siz"e doğru yaptığı zikzaklara rağmen, bu güzel mektuplar içerimin zehirlerini oldukça aldı. Biraz ferahladım ve sevindim. Hele sana ait haberlere çok memnun oldum. Hikâyenden babanın duyduğu sevincin ve gururun seni en büyük aile kâbusundan kurtarması benim de ruhumun üstünden kapkara bir bulutu uzaklaştırdı. Şimdi senin saadetine daha büyük ölçüde çalışabileceğim. Beni bundan daha fazla hiç bir şeyin mesut edemeyeceğini...

Aşkımızın gayesi mevzuunu tazelemeyeceğim. İstanbul'da konuşuruz. "Bizim Köy" için de ayrıca konuşuruz. Yalnız şu kadını bil ki, doğru yerleri var, mübalagaları çok, müsbet noktalar kasden hiç yazılmamış, hileli bir eser. Ayrıca anlatacağım. Sana bu mevzuda (başka zarf içinde) iki fıkramı gönderiyorum. Bir de küçük albüm. "Bizim Köy" hakkında Yeni İstanbul'da çıkan iki makaleyi de sana yollayabilseydim, ağlanacak halde olan köylerimiz kadar oralara sokulan kızıl yılanın ne facialar hazırladığına da ağlardın.

Peyami Safa'nın Sevim Burak'a yazdığı özel mektup.
(İlk defa yayınlanan bu mektup yazarın oğlu Karaca Borar'dan alınmıştır)

Sevimciğim, Sevimciğim, okumağa bir türlü doyamadığımız mektuplarımızın dar çerçeveleri içinde hislerimizin yerlerini fikir meselelerimizin kapmasına razı mısın? Bunları hep İstanbul'da konuşalım, olmaz mı ruhum?

Burada ne heyecanlar içinde olduğumu bilsen... Hep sen! hep sen! Bütün memleketi çalkalıyan aday seçimleri de araya girdi. Kıyametler kopup kalkmış. En kodamanlar bile seçilememişler. Ankara Palas'ta olmalıydın. Politika hırslarının kocaman şöhretli bir sürü zavallıyı nasıl sararttığına şaşardın. Beni de ittifakla ve hiç itirazsız Bursa için aday seçtiler. Trabzonlular da beni istemişler. Telgraflar alıyorum. Bursa'ya gideceğim. Vali, parti, gençlik ve halk çağırıyor. Sana bir Cumhuriyet gönderdim. Birinci sayfadaki resmimi görmen için. Bu küçük zaafımın dibinde de hep sen varsın.

Evet, burada sana bağlı heyecanların beni az daha öldürüyordu. Müthiş, müthiş... Merak etme, kurtuldum. Bunları da İstanbul'da anlatırım. Ah, Sevim, unutma ki, senin bir yanlış adımın, bir donuk bakışın, bir dikkatsiz cümlen, bir küçük yalanın beni öldürebilir. (Mübalağasız)

Niçin bu beş sene üzerinde o kadar duruyorsun ruhum? Ben daha çok yaşıyacağımı ve ömrüm oldukça seni seveceğimi hissediyorum. Senden gözyaşları ile ayrılacağımı ne biliyorsun? Korkutuyorsun beni. Yoksa... Şimdiden beni bir felâkete mi hazırlamak istiyorsun?



İlk eşi Orhan Borar ile nikâh masasında.

Sevim Burak nikâh masasında imzasını atarken.







Orhan Borar ile evlilik yıllarından. (sağdan itibaren) Sevim, Orhan ve A. Karaca Borar, İffet Borar (O. Borar'ın kız kardeşi) ve kızı Saadet.



Kuzguncuklu Şadiye Bagana ve Karaca Borar ile Taksim Gezi Parkı'nda, 1956.



Sevim Burak'ın Ömer Uluç'tan olan kızı Elfe'nin doğumu.



İkinci eşi Ömer Uluç ve kızı Elfe ile.



Oğlu Karaca ve kızı Elfe ile.



Ömer Uluç, Elfe ve Karaca ile.



Sevim Burak kızı Elfe ile.



Oğlu Karaca ve kızı Elfe ile.

Bir bahçe gezisinde.



Mankenlik yıllarından.



Sevim Burak "Afrika Büyüleri" sergisini açmadan önce.



Enis Özbank'ın fotoğraflarını çektiği imza gününde.



Ali Poyrazoğlu'nun da bulunduğu
Adam Yayınlarınca düzenlenen bir imza gününde.



Selahattin Burak'ın desen çalıştığı fotoğraf.



Evinde çalışırken her zamanki şıklığı ile.



Sevim Burak'ın küçük amcası, amatör ressam Selahattin Burak'ın 1983 tarihli Sevim Burak portresi.



Sedat Antay'ın objektifinden Sevim Burak.

Enis Özbank'ın çektiği fotoğraf.



(Fotoğraf: Sedat Antay)



Sevim Burak'ın mezarı
(Fotoğraf, Ahmet Koçakoğlu).



Nakkaştepe'deki mezar taşı
(Fotoğraf, A. Fatih Özel).

yalnız

Seule



Signature du porteur



Refakatte bulunanların fotoğraf mahalli



N: 447644

N: 447644

İsmi	Zeliha Sevim Burak
Babasının ismi	Mehmet Feyzullah
Doğduğu yer	İstanbul
Doğduğu sene	1930
San'atı	yok
İkametgâhı	Kuzguncuk Tellioğlu St 15
Gideceği yer	Almanya
Seyahat sebebi	tedavi için

Nom	Zeliha Sevim Burak
Nom du père	Mehmet Feyzullah
Lieu de naissance	İstanbul
Date de naissance	1930
Qualité ou profession	Sans
Domicile	İstanbul
Destination	Allemagne
But du voyage	Pour traitement Medical

Eşkâli

Boy	1.70
Renk	Beyaz
Gözün rengi	Ela
Sakalın rengi	
Saçın rengi	kestane
Bıyık	
Sabit alâmeti farika	Normal

N: 447644

Signalement

Taille	1.70
Teint	Blanche
Couleur des yeux	Azure
Couleur de la barbe	
Couleur des cheveux	Châtain Foncé
Moustaches	
Signes particuliers	Riens Signaler

N: 447644

Sevim Burak'ın tedavi için Almanya'ya gidiş pasaportu.

Türkiye Cumhuriyeti

Y. No. 20904
No.

0 Mayıs 1977

T.C.
ADALET BAKANLIĞI
KADIKÖY
İKİNCİ
NOTERİ

ENVER DURMAZ
Söğütlü Çeşme Cad.
No 31 Kat: 1
Daire: 384001
Tel.: Noter: 376711
Ev : 370727

Sahife-3-

...lacak olursam, vefatım anında sahibi bulunacağım Türkiye Cumhuriyeti hudutları dahilinde ve haricinde kâin bilcümle menkul ve gayrimenkul mallarımın, taşıt vasıtası, mücevherat, nakit para, esham ve tahvilatımın tamamının yarı yarıya oğlum Ali Karaca Burak ile kızım Elfe Uluç'a verilmesini vasiyet ediyorum. Son arzum bundan ibarettir. Beyan ve ikrar ederim. Bu vasiyeti hiç bir hata, hile, tehdit ve cebri manevi tesiri altında bulunmaksızın, rıza-i tam ile yaptığımı ve son arzumun bundan ibaret bulunduğunu beyan ederim.) dedi. Bu beyanı aynen zaptolunarak okunması için vasiyetçi Zeliha Sevim Uluç'a verildi. Zeliha Sevim Uluç vasiyetnamesini eline alıp okudu. Vasiyetçi Zeliha Sevim Uluç tekrar söz alarak =:(Bu vasiyetname tam istediğim gibi düzenlenmiştir. Hiç bir hata ve eksik yoktur.) dedi. Bin dokuz yüz yetmiş yedi senesi Mayıs ayının otuzuncu pazartesi günü. 30.5.1977

Vasiyetçi
Zeliha Sevim Uluç
(İmza) Sevim Uluç

Ben de tarihini yazarak imzaladım. Bin dokuz yüz yetmiş yedi senesi Mayıs ayının otuzuncu pazartesi günü. 30.5.1977
Saat : 16.30

Kadıköy İkinci Noteri
ENVER DURMAZ
(İmza ve resmi mühür)

Kanuni harç ve damga vergi bedelleri Noterlik Kanunu gereğince makbuz karşılığı tahsil edilmiştir.

30 Mayıs 1977 tarihli vasiyetinin 3. sayfası.















Sevim Burak'ın mankenlikten gelen giyinme merakının ipuçları olan giysileri ve pudriyeri.



Sevim Burak'ın Delikoç Sokağı, 15 numaradaki evi.

Sedef Kakmalı Ev'deki Nurperi Hanım (Şadiye Bagana)'ın sokağı gözetlediği pencere.



Sevim Burak'ın komşusu ve öykü kahramanı Şadiye Bagana'nın Evi.



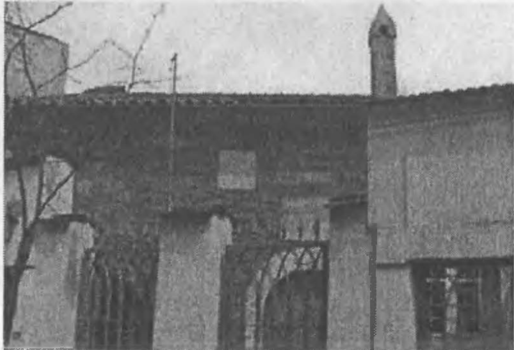
Sevim Burak'ın evine giden yokuş. (Oğlu Karaca Borar'ın ifadesiyle Peyami Safa'nın annesi uğruna sarhoş olup naralar attığı mekân).



Sainte Pulcherie Fransız Lisesi.



Ben Yakup Sinegogu.



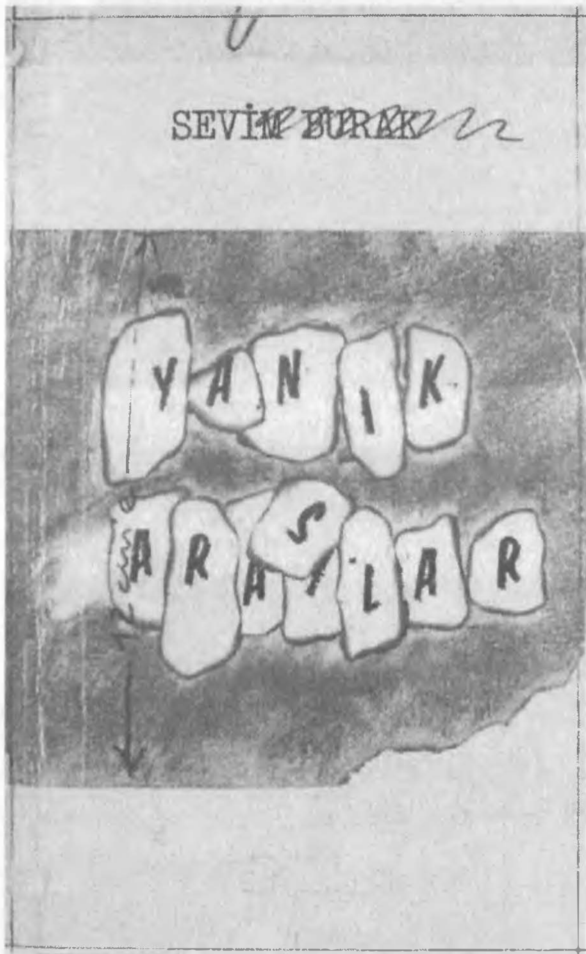
Aya Pantelemion Rum Kilisesi.



Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi.



Öykülerinin ana mekânı Kuzguncuk'tan bir görünüm.



Sonradan Sarkis'in fotoğraflarıyla yayımlanan Yanık Saraylar baskısının yine Sarkis'e ait kapak tasarımı.



Yanık Saraylar'ın Ömer Uluç resimleriyle çıkan ilk baskısı.



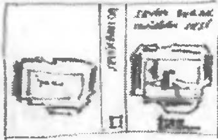
Lulu Menase'nin Fransa'da
Yanık Saraylar'dan yaptığı okuma tiyatrosunun afişi.

Orhan Alkaya

SEVİM BURAK

SAHİBİNİN SESİ

Sahibinin Sesi oyun afişi.



Sahibinin Sesi kapak tasarımı.

mükemmel bulanlar hakkında tebliğ yayınlanmış
Başvekil bir konuşma yapmıştı — Radyo
tarafından sık, sık yayınlanan konuş-
malarında, başvekil (Türlü yalan, ve
zâi yalanın ortaya çıkarıldığı sırada, iyileri
tenvir etmek vazifesini kendimi yerine
getirmek için buyurmuyda bulunuyorum)
demiş, ve böyle inancı olduğunu söyle-
miştir) (Not; meşhur kesinkes konuş-
maları sertleşecek hadimde, merhametli
yalvarmalarından öfkeye gidecektir

DAHİLİYE VEKÂLETİNİN TEB-
LİĞİ —
Üniversite hadiselerinde 1 talebe öldü
3 kişi yaralandı .. Perşembe günü
7 saat [illegible] [illegible] ...

Sevim Burak'ın 1960 İhtilali üzerine
yazmayı düşündüğü öyküsü ile ilgili notlar.

Ey okur,

"Bir varmış, bir yokmuş" diye başlar ya masallar, bu masal "bir yokmuş, bir yokmuş" diye başlasın istiyorum. Çünkü o, yıllar yılı edebiyat dünyamızda yok sayıldı. Kimileri ona "deli" dedi, yazdıklarınaysa "deli saçması"; kimileri ise edebiyatımıza yeni bir açılım getirdiğini savundu. Ama o, ille de yazdı, üstelik "ben deliler için yazıyorum" diye haykırarak. Ve bir gün oğluna yazdığı bir mektupta "Bu ülkede birileri mutlaka beni anlayacak." diyordu. Anladım mı? Bu uzun soluklu çalışmanın ardından ey okur, bu soruya ancak sen cevap bulabilirsin. Ben sana sadece şu ipucunu verebilirim: Sevim Burak, Türk edebiyatının suskun "primadonna"sı. Sevim Burak, Kuzguncuk Haham'ının evi ile yokuşun sonundaki köşk arasında koşarak, babasına içki taşıyan bir çocuk... Annesinin, dolayısıyla kendisinin Yahudiliğinden utanan, yaşlı, yalnız ve azınlık bir grubun içerisinde gittikçe "azalan", azaldıkça çoğalan bir sanatçı. Sonra inadına Tevrat'a öykünen, "Ben bununla gurur duyuyorum." diye haykıran bir Levanten. O, hep hayatın hastalıklı tarafında yaşamış ve aşkın şizofrenik hâlini anlatmış Sevim Burak.

ISBN: 978-605-60635-3-4